目 录

第一章

旋律与和声：孰为上？



图一：听觉与心脏的关系
（日内瓦古代乐器博物馆藏）

古代的“音乐”概念是声乐的。古代的器乐作品是旋律化的。那不甚发达的“和声”是附属于旋律的。当拉莫在1722年说出“旋律来自和声”这句话时，真不啻晴天里一声响雷，震撼了欧洲乐坛，惊动了保守者，更叫革命者不安，只待世人悠悠醒转，便是群起而攻之，保守者咒他革命，革命者骂他保守，只见腹背受敌，且听四面楚歌，直教他后半辈子四十余年不得好活，即便命归黄泉之日，那口尖舌利的卢梭还放他不过，将他好一阵奚落，可怜拉莫！

18世纪是欧洲音乐史的一个转折点，音乐从声乐形态向器乐形态转变，音乐创作从声乐思维向器

乐思维转变。先是单声部的旋律(包括齐奏),后有多声部的复调,但是复调艺术在本质上仍然是声乐形态的旋律思维,是谓“线加线”。另一方面,复调艺术却又孕育了18世纪所谓“主调音乐”的诞生,人们在横向的“线加线”的相加关系中发现了音与音的种种纵向关系及其相互间的功能关系。音与音的这些纵向关系,单独的叫“和弦”,总称为“和声”。对和弦相互间功能关系的研究,在当时形成了一门新的学科——和声学;与此相应,一种新的音乐形态产生了,它就是主调音乐。主调音乐是器乐形态的,它就是拉莫所说的那种“旋律来自和声”的音乐,即以交响音乐为代表的那种音乐。也就是说,主调音乐是以和声及其功能为主体的音乐,它的旋律以服从功能和声为前提。

法国作曲家兼音乐理论家拉莫(Jean-Philippe Rameau, 1683—1764)于1722年发表的《和声学教程》,总结了在他之前的丰富的和声实践,把和声学归纳成以三度音程叠置为基础的、由原位和弦与转位和弦构成的功能体系——这就是古典或经典和声学的最基本特征。拉莫的和声学理论为德彪西以前的将近200年欧洲音乐开辟了道路,并且至今仍保持着强大的生命力,因此其价值决不低于他的同代人巴赫在律学实践上的贡献。但是拉莫的和声学理论的意义还不止于技术理论上的突破,它与巴赫的

律学实践共同标志了：在音乐艺术诞生数千年之后，乐器的音乐成熟了，从而结束了歌唱的音乐独霸的历史，而且乐器的音乐又反过来强烈地影响了歌唱的音乐，使音乐艺术的整个面貌发生了质的变化。

在《和声学教程》的第二卷第十九章中，拉莫专门讨论了旋律与和声的相互归属问题。他力图说明，好的旋律总是隐伏着和声的；而不好的旋律，要给它配和声则很费力。所以，“起主导作用的是和声，而不是旋律”；拉莫要求，“一个技巧高超的音乐家所构思的好的旋律同时也必定适合于和声。”① 为了说明自己的观点，拉莫又进一步用古希腊和古罗马的音乐来作证，他说：“尽管古希腊人和古罗马人只是从旋律中引出‘转调’，但那旋律却恰恰源于和声。”② 拉莫提出的这个论点——如第十九章的标题“旋律来自和声”，一言以蔽之——必然会引起异议，因为：第一，尽管自从发现了谐和定律的毕达哥拉斯以来的西方音乐始终隐伏着一种和声倾向，但是“旋律来自和声”显然不是普遍有效的——这在今天看来更为清楚；第二，在拉莫之前与同时，流行的观点是“和声来自旋律”；第三，不久以后，法国启蒙运动年轻的后期领袖卢梭所提倡的正好是相反的观点，即“旋律来自语言”，由于只有语言能最深刻地表达人的情感，

---

①② 拉莫：《和声学教程》第十九章，纽约，1965年重印本。

所以源于语言的旋律应当是音乐的首要因素。

拉莫的劲敌不是来自传统的习惯势力，而是卢梭，一个音乐的"Dilettant"。① 在美学观点上，保守派在最激进的卢梭那里找到了汇合点。保守派认为，真正的音乐或能代表音乐的是那些有歌词的声乐，是歌剧的咏叹调，是庄严的弥撒或康塔塔，器乐只不过是为了消遣，为了娱乐，是"玩意儿"，尽管在实践中一些声乐作品早已包括了器乐的原则，一些器乐作品也已初登大雅之堂。而卢梭在很大程度上却是受了他的政治思想的左右，才提出一个与音乐艺术本身的发展方向相逆反的观点，因为拉莫的"旋律来自和声"的理论实际上是提出了一个新兴的、器乐的主调音乐的美学原则。大约在18世纪50至60年代，卢梭不断发表谈话和文章，向拉莫发动讨伐，激烈攻击"和声至上"论，直至拉莫去世。由于卢梭在多方面占有优势，结果是：一个政治上的革命者压制了一个艺术上的革命者。

卢梭指责道："拉莫先生认为，高声部必然会把我们导向其相属的低声部，也就是说，一个有着好的、但未受过训练的听觉的人，也会本能地找到高声部的低音关系。这是跟任何音乐经验皆相矛盾的偏见。一个一点儿也没有听到低音与和声的人，不仅不

① 指未经专业训练的艺术爱好者。

可能根据他没有听到的这些低音与和声去凭空捏造些什么，而且假如他听得到这些低音与和声的话，简直还会引起他的反感；他绝对是宁可选择单纯的齐奏或齐唱。"① 卢梭的这一段话很明显是过于偏激了。他并不是全不了解音乐中的和声要素，他说"人们算出乐音诸关系与和声诸法则已逾千年"②，也熟悉和弦的泛音原理。尽管如此，他认为人们并没有搞清音乐打动人心的本原所在。他的上述言论直接针对拉莫发表于 1734 年的论文《关于人的天性跟音乐及其原理暗合的观察报告》和发表于 1750 年的著作《和声学原理论证》。拉莫的这两部论著主要是对自己的《和声学教程》作理论上和美学上的论证，寻找其体系成立的根据。传统和声所具有的功能感和动力感如何能够对人的听觉乃至心情发生作用呢？这是一个至今尚未得到完满证明的难题。拉莫提出一种假说，认为和声的原理与人的某种自然天性暗合，另一方面，和声的原理本身也是符合自然法则的，例如一个低音所包含的泛音序列虽然为人耳所难以觉察，却隐藏了和弦的基本结构，因此他特别强调作为"指定根音"的低音的作用。他解释道，人在听多声部音乐时，似乎只注意了高声部的旋律，其实却是跟低声部和内声部进行大有关联的。旋律的感受取决于总

①② 卢梭：《论语言的起源，兼论旋律与音乐的模仿》，载卢梭《音乐与语言》文集（Gülke 编），威廉港，1984，第 144 页。

的和声感受，如将和声去掉，旋律的美将大大贬值，甚至分文不值。因此拉莫在其《关于人的天性……的观察报告》中再次强调："只有和声才能引起感情。和声是唯一的源泉，旋律来自和声，旋律的力量也是取自和声。"① 在《和声学原理论证》中他又赞叹道："在我们眼前，有多少原理从一个单独的源泉里产生呵！它们仅仅源于发声体的振动，即和声"。又说："这个有着指定根音的发声体，这个唯一的源泉，这个任何一种音乐的基始音和创始主，这个任何一种音乐效果的直接本原，一经鸣响，就构成了那在时间中持续的比例关系，旋律、音列、调式乃至音乐中最微不足道的规则都从其中产生。"②

跟拉莫的"和声至上"、"和声天性"论正好相反，卢梭认为，只有旋律，才是音乐的第一本原，才符合并来自人的天性。他说，"和弦与人的激情之间并不存在对应关系"，③ 和声完全不能进入灵魂深处，它只不过给"粗糙的耳朵"或作为感官的听觉"一种浅薄的愉快"，不过"用好听的声音去阿谀耳朵，就象有人用好看的颜色组合去阿谀眼睛一样"④，或者充其

---

① 载摩根斯坦编：《作曲家论音乐》德文版第 64 页。

② 引自丹尼斯·佐尔泰：《气质与感情，哲学的音乐美学史》，德文版，第 158 页。

③ 卢梭：《音乐词典 · 模仿》，载卢梭《音乐与语言》文集，威廉港，1984，第 271 页。

④ 卢梭：《音乐词典 · 旋律》，同上书，第 272 页。

量只作为旋律的辅助因素，例如在“转调时帮一下忙”。在卢梭看来，和声完全是“配”旋律时用的，它作为附加物外在于旋律，而完全不同于拉莫的意思——旋律是多声部的和声织体的内在的有机组成部分。卢梭写道：“我们把旋律看作模仿的艺术，这种艺术可使精神获得各种各样的形象，可在心灵深处激起各种各样的情感，可唤发或抚慰人的激情，一句话：能够产生那种超越感官直接性的道德作用。”①值得注意的是这里所说的“道德作用”，对此，卢梭早就说过：“我们给予感情的权利总是太少，而没有认识到，感情使我们激动的原因决不仅仅在于感情本身，更在于它的符号特性或形象特性；我们没有认识到，感情所产生的心理作用是有着心理原因的。”②这就是说，感情使人激动的原因不仅在于感情形态（旋律）的高低强弱、起伏升降，更在于它所代表的社会（包括伦理方面）的原因。显然，卢梭不仅已经肯定了音乐是感情形态的化身，这化身就是旋律，而且以此为前提，进一步到乐音体系之外去寻求音乐的本原。他的这种观点是跟他认为“音乐来自语言”的思想分不开的。卢梭通过对古希腊音乐和现代美国印第安人原始文化的考察，说明语言和旋律有着共同

① 卢梭：《音乐辞典・旋律》，同上书。

② 卢梭：《论语言的起源，兼论旋律与音乐的模仿》，载卢梭《音乐与语言》文集，威廉港，1984，第140页。

的起源。人类最初的语言是表意与激情的混合体，以后就分化出了旋律。因此，旋律与乐音体系之外的社会生活有着最密切、最直接的联系，旋律本身就是生活的产物，是一种生活的语言。卢梭的美学观跟其他启蒙思想家一样，是以“模仿论”为基础的。他认为，就象绘画的模仿体现为形象一样，音乐的模仿体现为旋律。旋律是一种类似于语言和概念的东西，它能“画”出感情的“形象”；另一方面，旋律本身又是反映着社会生活的感情的表现。卢梭说：“那使画家创作出图画的东西，正是使音乐家创作出旋律的东西。这种东西勾勒出面貌和形体。反之，和弦与乐音仅仅描绘色彩。”① 这样，卢梭就等于将音乐美置于音乐之外的概念（语言、符号、象征和具象）之中了。人们对音乐美的本原的寻找和解释将主要放在非音乐方面和来自非音乐方面。这正是拉莫所竭力反对的。拉莫驳斥道：“人们常常以为听音乐就只是听歌词里所讲的东西或者是根据自己的理解对歌词所作的解释。人们硬要音乐顺从那强迫给它的东西，然而这决不是人们据以能够评判音乐的方式和方法。相反，我们不可认为，我们非得受那激励着音乐的情感的驱使；不可认为，即使完全撇开我们的思想，这种情感也能成为我们判断的基础。情感是跟理性相关联

① 卢梭：《论语言的起源，兼论旋律与音乐的模仿》，载卢梭《音乐与语言》文集，威廉港，1984，第141页。

的，在今天，理性占有一切；我们恰恰已经在自然自己的内部发现了理性。我们甚至证明了，天性也一再唤醒了理性，既在我们的言谈中，也在我们的行动上。若理性与天性协调一致，那么便没有更高的法院可以上诉了。”① 拉莫的这番话在当时可以说是相当“先锋派”了，它几乎就要说出百年以后奥地利音乐批评家汉斯力克的著名论断。然而卢梭也不含糊，他讥讽道：“说一个旋律除了是一串乐音的连接以外什么也不是，就好比说一幅绘画仅仅意味着色彩的组合，一个作家给人的印象就看其使用墨水是否流利。”② 卢梭的观点是流行的。他把流行的观点跟革命的政治思想相结合，获得了多数。而相形之下，代表着艺术上新兴的器乐革命的拉莫，反倒显得保守了。

“旋律至上”论代表着古老的“音乐声乐观”。前面已经说过，古代的“音乐”概念是声乐的；在交响乐为代表的器乐登上历史舞台以前，“音乐声乐观”始终占据着统治地位，始终是大众的流行观点。人们很少从音乐本身、而是更多地从音乐以外、特别是从诗歌或歌词中，去寻找理解音乐的途径。同时，人们又把那与诗歌或歌词密不可分的旋律，看作一种特殊的或变相的语言。“旋律来自语言”，成为一种定论。

---

① 拉莫：《关于人的天性跟音乐及其原理暗合的观察报告》，载摩根斯坦编《作曲家论音乐》，德文版，第 65 页。

② 卢梭：《音乐与语言》文集，第 141 页。

在卢梭之前，德国具有启蒙思想的著名音乐家和理论家约翰·玛提松(Johann Mattheson)已经指出："一切皆唱！"① 在这条基本原则之下，"思想、激情以及它们的表达等等几乎所有的力量，都只顺从于旋律，而决非任何它者"，② 因此"和声仅仅是不同旋律的组合而已。"③ 玛提松已经涉及到拉莫的问题了，他说："我们完全不能理解，为什么人们从来没有想到过在纯和声与复和声之间所具有的明显区别，而甘心让一切理性都屈从于这种论调：旋律来自和声，前者的所有规则都得归到后者头上。"④ 他接着说："可是旋律确实不是别的什么东西，它本身就是天生纯真的纯和声自己。"⑤ 他的意思是，旋律本身就已经是高度纯粹的和谐了，他所说的"复和声"才是拉莫的以及今天意义上的(传统)和声。玛提松一再以单旋律为主的古希腊音乐为范例，说"古希腊人用纯和声制造了他们几乎所有的音乐奇迹。"⑥ 卢梭可能是受到玛提松的影响，也说："在自然中，除了纯粹谐和的一致外，不存在任何别的事物能称作和

---

① 玛提松：《完善的乐队长》，汉堡，1739，第2页。

② 同上书，第136页。

③ 同上书，第138页。

④ 同上书，第133页。在此页的注解中，玛提松指明此论调来自拉莫的《和声学教程》第二卷第十九章，以后又在134、137、174页等处多次提到拉莫。

⑤⑥ 同上书，第134页。

声。"①在这种情况下，以多声部和声——即玛提松所云"复和声"——为主体形态的器乐想要崛起，就意味着必须摆脱诗歌或歌词乃至语言的束缚，从而获得独立和自由。但是其中最后的和最棘手的困难就是要解决旋律的归属问题：归于语言呢？还是归于更属于音乐自己的要素——和声？

传统观念的转变是相当不容易的，支撑着"旋律至上"论和"音乐声乐观"的，是已经绵延了两千年的模仿论与感情美学。这里所说的模仿论，是指盛于古希腊、经过亚里士多德总结、又从文艺复兴起流行于世的那种传统理论。古希腊艺术在一定程度上是通过外模仿来再现或造型的写实艺术。这种艺术实践在亚里士多德的模仿论中得到了集中的反映：(1)跟柏拉图不同，亚氏认为美就是对自然的模仿；并不存在一个形而上的美实体，普遍总是寓于个别的。这样，虽然亚氏提倡理想的或典型的模仿，但仍然是以外在的再现或造型为根据的。(2)审美的兴趣始终是跟实用的兴趣、即跟道德的教化作用或净化作用紧密联系在一起。"净化"既跟道德有关，还跟医学有关。(3)跟模仿和净化相一致的是对完满的外在形式的追求，这种"外形式"是指"秩序、匀称和明确"。②

---

① 卢梭：《论语言的起源，兼论旋律与音乐的模仿》，载卢梭《音乐与语言》文集，威廉港，1984，第144页。

② 亚里士多德：《形而上学》1078 a—b。

特别要注意的是“明确”。只有外在的才能够是明确的，只有实在的（能够被感觉和思维的对象）才必然是明确的。这样，亚里士多德有意无意就将概念引进了审美，因为不明确者难成概念，不可言传者是因为找不到适合的概念。于是我们可以说，按照模仿论，美是外在的，实在的，概念的；也就是客观的，明确的，看得见的，摸得着的，能够被感觉感知的，能够被思维认识的。但是这里出了一个小麻烦。苏格拉底曾经问过：“看不见的东西能够模仿吗？”他指的是情感。苏格拉底提出应当“把人在各种活动中的情感也描绘出来”。① 但如何描绘，他并没有说明，或者只是说通过模仿面容来间接描绘。解决问题的是亚里士多德。

看不见的东西可以用音乐来模仿——这就是亚里士多德的回答。这样，音乐美学中的所谓“感情美学”就第一次由亚里士多德打下了基础。他说：“节奏与乐调［旋律］是些运动，而人的动作也是些运动。”② 人们可以用不同的节奏和旋律来模仿不同的运动状态，而不同的运动状态则体现着不同的情感、情绪、情态。《诗学》一开头，亚氏就明确指出：音乐是“用声音来模仿”的艺术。亚氏的音乐模仿论主要见于他

① 色诺芬：《回忆录》第三卷第十章。参见《西方文论选》，上海，1979，第9—10页。

② 亚里士多德：《问题集》第十九章。参见朱光潜《西方美学史》上卷，北京，1979，第79页。

的《政治学》第八卷。可从三方面来概括：

第一，音乐是情感和性格的直接对应物："节奏和旋律相当于性格本质的对应物，例如作为愤怒与和顺、勇毅与节制及其相反性格的对应物，当然也相当于其它种种道德情感和道德性格的固有本性的对应物。"① 这意思是说，视觉艺术和听觉艺术虽然同为模仿，但前者只能通过临摹事物的外表来间接地显示情感和性格，只有后者，才能直接地模仿性格本身，"旋律本身就已经包含了对道德作用过程的模仿。"② 比方说，视觉艺术可以通过对一个愤怒的人的动作和面部的描绘来"示意"愤怒，而音乐却直接塑造"愤怒"自身。

第二，音乐对情感和性格的模仿是一种类型化的造型或塑造。亚氏所指的情感和性格有一个统一的名称："艾托思"(Ethos)，可理解为"道德气质类型"或"道德化的情感性格"，因此"艾托思"兼有伦理学和心理学的意义。但是"艾托思"的名称及其意义最早是由毕达哥拉斯学派确定的。亚氏认为，每一种"艾托思"都有一种音乐形态与之对应，特别是，每一种调式都代表了一种特定的情感性格。他总结前人的理论，以调式为前提，把音乐分为三大类型：伦理音调、行动音调和激情音调。例如多利亚调式最适合

①② 亚里士多德：《政治学》1340 a，据德译本，1912年莱比锡版。

伦理教育，弗里季亚调式则可用来激发热忱；调式甚至与国家政体相对应，例如多利亚副调与严厉威重的寡头政体相适，弗里季亚副调则因其缓和弛散跟平民政体契合。——从以上两点可以看出，音乐的模仿论是在"模仿自然"的大前提下提出的，尽管音乐模仿的自然"看不见"，仍然是外在的作为客体的自然，而不是作为内在的表现来理解的。

第三，音乐的功能不外乎是为了满足"实在的兴趣"，跟功利和目的密切相关。亚氏把音乐分为三大类型，与此相应的是三种功能：教育、净化和怡悦解倦。教育功能姑且不论，后两种功能实际上跟医学、心理治疗学和病理学有关。亚氏说："怜悯、恐惧、热忱这类情感对有些人的心灵感应特别敏悦的，对一般人也必有同感，只是或强或弱、程度不等而已。其中某些人尤其易于激起宗教灵感。我们可以看到这些人每每被祭颂音节所激动，当他们倾听兴奋神魂的歌咏时，就如醉如狂，不能自已，几而苏醒，回复安静，好象服了一帖药剂，顿然消除了他的病患，……于是所有的人们全都由音乐激发情感，各各在某种程度上被除了沉郁而继以普遍的怡悦。"① 在这里，音乐执行一种药物的效用，甚至有利于精神病的治疗；音乐审美实际上成了病理学的"审快感"。

---

① 《政治学》1342 a，译文参照中译本。

模仿论到了文艺复兴时期，由于人们要求摆脱基督教对人性的压抑，要求返朴归真，回归自然，于是以不可遏阻之势，迅速蔓延整个欧洲进步的思想界和文化界，成为当时乃至资产阶级初升时期的标准的文艺理论。就音乐而论，它主要体现在两个方面：一方面，由于提出“模仿自然”的口号，人们首先想到的是主体以外的客观自然，于是出现了摹拟自然音响的倾向。然而，对音乐的模仿来说，钟声、笛声、鸟鸣、流水、风雨、狩猎或战争场面等等音响效果尚不具有本质的意义，更重要的是另一方面：对感情的模仿。根据亚里士多德的理论，看不见的感情也是客观的自然的一部分，人性和感觉都属于自然；同时，按照文艺复兴和后来启蒙运动时期的观念，感觉和感情属于自然，还因为它们跟上帝和国王对立，要把异化给神和君主的东西还给自然的人。把人的感情当作自然的客体来塑造，来写生，是 17 和 18 世纪明确提出来的。这就是音乐美学史上所谓的“感情美学”或“感情论”。感情美学最初是跟一种叫做“音乐修辞学”的作曲理论骈体而生的，二者相互支持。
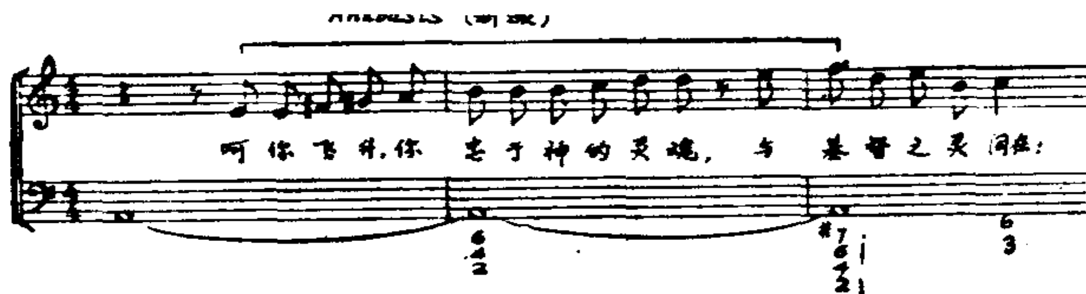
顾名思义，“音乐修辞学”来自“修辞学”，后者是从古希腊的雄辩术中产生出来的，但前者亦可直追古希腊。例如柏拉图在谈到每一种调或节奏都与一种特定的心情相配合时，也同时涉及到修辞学：“我们就要请教达蒙，问他哪种音节宜于表现卑鄙，傲

慢，疯狂以及其它毛病，哪种音节宜于表现相反的品质。我仿佛听见他谈到节奏时，用些'战争气的'，'复合的'，'长短短格'或'英雄格'之类字样。"① 到了巴罗克时代，当时的作曲家们认为音乐创作颇似修辞学，便借用了许多修辞手段并加以衍伸，形成了一套程式化的作曲法规。例如：aposiopesis 表示突然停止、沉默，anaphora 表示排比句的相同句首，Pathopoeia 表示激情，hypallage 表示两种结构的混合，后来被衍伸为反向模仿，hypotyposis 表示引用例证，noema 表示引用人所共知的东西，locus exemplorum 表示举例论证，locus oppositorum 表示对比论证。再如和音乐陈述更为密切的 anabasis（渐涨），catabasis（渐落）——在巴罗克时代，西方音乐无渐强渐弱，人们用音高张力的涨落来表示积极与消极的趋势——，circulatio（折绕，如 f–g–a–g），saltus（跳进），diminutio（减值），fuga（赋格），syncopatio（切分法）等等。作曲家根据歌词的情感内容来寻找适合的"修辞法"。这种情况即使在许茨、巴赫的作品中也是常见的。

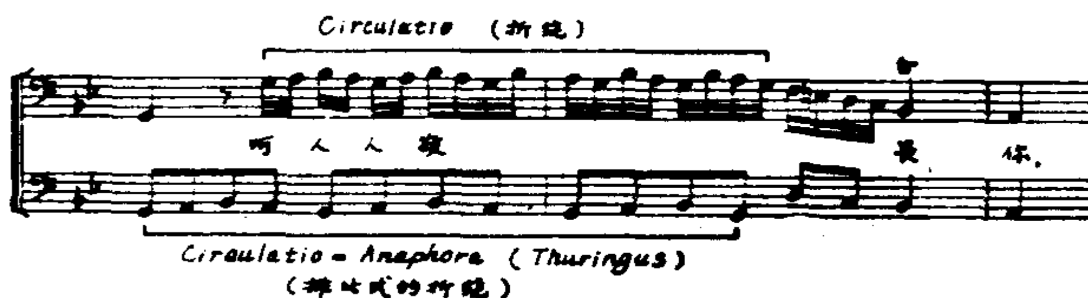
以上两例分别用"渐涨"对应于"灵魂飞升"，用"折绕"对应于由敬畏引起的心的战栗。可见修辞法所追求的效果是要跟情感的运动状态相一致。但是

---

① 柏拉图：《理想国》卷三，载《文艺对话集》中译本第 60 页。



巴赫：第131首康塔塔《主啊，我在心中向你呼唤》：



图二：巴赫谱例

由于把情感状态"词汇"化，定型化，也使巴罗克时代的许多音乐作品显示出某种相对无个性的公式化特征，而遭到历史淘汰(这当然决不是指巴赫)。

音乐修辞学在美学上就叫做"感情美学"，但后者并不仅限于前者，凡把"感情"当作某种外在的运动状态加以模仿或"塑造"，把音乐当作一种特殊的"情感语言"，都可算入"感情美学"。这种情况在巴罗克时期，也突出反映在调的"感情特性(性格)"上。我们知道，调式与感情的联系早在古希腊就已经受到高度的重视。这种重视到了巴罗克音乐，成了攻克转调技术难关的基本推动力。自由转调，正是在巴罗克音乐中实现的。虽然巴罗克音乐在转调方面为后来的音乐发展奠定了决定性的基础，它自己在调的观

念上却往往是相当刻板或凝固化的，这自然是指它将调式跟感情性格的关系绝对化的时候。这一点，可以在第一部采用"音乐美学"这一名称的著作中，也就是在丹尼尔·舒巴特的《关于音乐美学的思考》中，窥见一斑。此书专辟一节"音性格"，把调式分成"无色彩"与"有色彩"两种。前者指C大调，它是所有其它调式的母体，"贞洁、纯朴"，适于表现"幼稚和儿童语言"。后者则分为降号调式与升号调式，"降号类表现种种温柔、忧郁的情感，升号类则表现种种冲动、剧烈的激情"。例如，"c小调，爱的倾述，同时也是对不幸的爱的哀怨"；"B大调，重彩，剧烈激情的冲击，耀目的混合色彩。愤怒，狂怒，嫉妒，暴躁，绝望以及心的种种重负居此领域。"舒巴特对24个大小调都一一作了如上的定性描述①。类似的描述，在巴罗克时期的文献中屡见不鲜，舒巴特的描述可看作感情美学在调式方面的一个总结。

有多少调式，就有多少种感情类型，由此出发，有多少种激情，就有多少种音响结构。法国音乐学家兼数学家麦尔生(Marin Mersenne, 1588—1648)在其发表于1636年的著作《普遍的和谐》中，甚至算出用音阶的十二个半音可构成479001600种组合的天文数字。这一方面说明了音乐创作的物质结构几

① 舒巴特：《关于音乐美学的思考》，莱比锡，1977，第284页以后。

乎具有无限的丰富性，另一方面也为13年后法国大哲学家笛卡尔发表的论著《心灵的激情》提供了科学佐证。笛卡尔认为最复杂的情感也可以通过严密的因果必然性、即通过各种心理成分的机械组合，显示出来。《心灵的激情》几乎没有涉及音乐，却对当时的音乐美学发生了极大影响。但是笛卡尔在他的另一本音乐专著《音乐入门》(1618)中早已预示了同样的思想，他举例说，“种种不同的心情状态对应于种种不同的节拍，例如慢节拍产生疲惫、悲伤、恐惧、傲慢等情感，快节拍则产生相反的效果如欢乐等活泼的情感”，但是，“对这方面更为详尽的研究有待于将来对心灵的激情作更为细致的认识。”① 不过更早一些，意大利作曲家蒙特威尔弟已经在实践中把感情美学推进了



图三：盲人歌唱家与心脏操纵杆
(载笛卡尔：《心灵的激情》第一版，1649年)

① 笛卡尔：《音乐入门》，拉德对照本，达姆施塔特，1978，第9页。

一大步。在他的声乐作品中，他非常注意旋律线与歌词意义的配合，若歌词内容涉及到“高”的范畴，就用高音区，反之用低音区。他的下面这段话反映了后来流行的美学观点：“我认为，我们的各种激情或情绪运动主要是在三个等级上表现的，即愤怒、谨慎的节制和屈从或祈求；对此最杰出的哲学家们已予以肯定，而我们人声的本性也已通过高、低、中音区表明了这一点。现在，这三个等级又被音乐证明了，也就是被激动的、柔和的和有节制的性格证明了”。① 感情美学的理论在约翰·玛提松的名著《完善的乐队长》中曾经得到集中的表述。一百多年后奥地利著名音乐批评家汉斯力克仍然不肯放过玛提松，在其《论音乐美》第一章《情感美学》所列举的一系列敌对观点中，主要目标是玛提松及其名言：“我们必须确认每种旋律都有一种（如果不多于一种的话）心情运动与之对应”。② 玛提松又说：“心的运动……有它的起因，它的本源，这起因和本源决不在纯粹的、自在自为地被测度着、划分着、安排着、写着的音响之中，而是在千差万别的概念中，这些概念依照各种各样的情境，把心情与心的运动联结起来”。③ 由此可见，

---

① 蒙特威尔弟：《牧歌》第八卷前言（1638），引自摩根斯坦主编《作曲家论音乐》德文版，慕尼黑，第 29 页。

② 《完善的乐队长》，汉堡，1739，第 145 页。

③ 同上书，前言第 17 页。

感情美学在一定程度上是一种概念论，使感情概念化，使音乐语言化。到了十九世纪，感情美学进一步发展成了所谓“内容美学”。

对内容（概念或概念化的感情）的高度重视，主要是启蒙运动者的功利态度和政治需要所决定的。感情美学最初代表了资产阶级的美学思想，是资产阶级所发明。那种“纯粹的音响”则被一再批驳，斥为“空洞无物”（苏尔策）。① 然而，作为内容美学的感情论自己就显示了严重的形式主义倾向：它赋予每一种心情运动固定的音响形式作为内容的象征或外表，为了模仿心情状态，它在实践中作了许多公式化的探讨和实验。更重要者，音乐史说明了，器乐的实践和理论恰恰是酝酿在巴罗克音乐及感情美学的内部，最后冲破声乐和诗歌（即概念）的外壳脱颖而出的。一方面，感情美学对人的情感的高度重视，促使主体在音乐中更加独立，要求从语言或概念的束缚中进一步解放出来，代表这种彻底自由的就是器乐——脱离了声乐意识的器乐；另一方面，尽管巴罗克音乐在形式上有公式化倾向，但它在这方面的大量公式化探索却为突破和否定这种公式化奠定了技术基础，即为器乐的写作技法作了重要铺垫，例如模进、模仿、卡农、赋格等原先都是音乐修辞学中的写

① 参见卡尔·达尔豪斯：《绝对音乐思想》，卡塞尔，1978，第11页。

作手段，而“对比论证”则成了后来音乐中对比原则的基础，玛提松当时也曾就此专门论述过高低音的对比、拍子和速度的对比等等。

器乐从声乐意识中获得独立和自主有一个过程，此过程的第一个端倪是蒙特威尔弟的“第二度实践”论。蒙氏熟读柏拉图，而柏拉图在模仿论上的见解与亚里士多德迥异，柏拉图认为模仿的终极目标是要达到美的“理式”，而不是这“理式”的仿影——自然。蒙特威尔弟说：“在所有从前的作曲家的作品中，我不费力气就找到了柔和与有节制的例子，却没有找到激动的例子，尽管这种音乐的表现方式早就被柏拉图描述过：‘用这种和声，它模仿一种勇敢地投入战场的音响和人声。’这就使我恍然悟到，正是对立的东西最激动我们的灵魂，而且，它也是任何好的音乐要达到的最终目标，……因此，我决心致力于让这种失传了的音乐表现方式得到恢复。”① 激情与对立的发现，在音乐史上显然有着重要意义，因为以后最重要的器乐形式奏鸣曲正是以此为基础的。“激情”样式，对蒙特威尔弟来说，用什么和怎样来表现它呢？用器乐！用没有歌词的乐音组合！蒙特威尔弟作为歌剧作曲家，却对器乐的发展作出了重要贡献，他在歌剧上的成功在很大程度上是由于他在器

① 蒙特威尔弟：《牧歌》第八卷前言（1638），引自摩根斯坦主编《作曲家论音乐》德文版，慕尼黑，第29页。

乐上的成功。这主要体现在他为加强管弦乐队在歌剧中的地位所进行的卓越努力。在他之前，歌剧的伴奏乐器寥寥无几，且不固定，伴奏亦单调，仅用于点缀和乐句乐段之间的连接，居于极次要的附庸地位。蒙特威尔弟则开了用戏剧性的管弦乐队伴奏歌剧的先河。他特别看重富于和声效果的乐器（如风琴、钢琴、竖琴）。他的第一部歌剧《奥菲欧》（1607）用了规模庞大、色彩绚烂的管弦乐队，这在当时不啻是一个振聋发聩的创举。在写作技巧上，他首创小提琴的震音（Trem.）表现恐怖场面，并首次采用小提琴的拨弦效果，又发明半音阶转调、非功能的不协和效果和弦。在他的歌剧中，器乐不仅在伴奏时发生戏剧性的烘托作用，也被用来单独表现剧情，出现了与剧情发展紧密结合的器乐乐段（我们已经说过，在这之前，器乐跟穿插的舞蹈一样，仅作为与剧情并不密切的一种口味的点缀），例如当奥菲欧走下地狱时四支长号吹奏的"交响乐段"（Sinfonia），它造成的阴森效果后来常为巴罗克音乐家仿效。蒙氏还注意到，采用16分音符的密集形态才能跟"以愤怒和忿懑的歌词"相配，然而歌唱在此时却难以达到器乐的快速性了①。

跟他的上述器乐实践相应，蒙氏对于模仿自然

① 参见《牧歌》第八卷前言。

有着不容忽视的独到理解，这就是“第二度实践”(Seconda Pratica)的观念或创作思想。他说：“也许有些人会对‘第二度实践’表示惊讶，但有一点却是肯定的，即还有另一种跟通行的看法不同的观点也应得到承认，这种观点在感性和知性充分满足的前提下为现代作曲方式辩护。”① 什么是“通行的看法”呢？第一，让音乐完全遵循歌词的语势语调；第二，让音乐摹拟自然音响效果。那么什么又是“现代作曲方式”呢？蒙特威尔弟认为是旋律、和声与节奏，但是他对这三者——特别是旋律——的理解与“通行的”不同，他认为这三者都不是自然界的原型，而是人造的“第二度实践”的产物。他说，“第二度”体现了从“现代立场”看问题，“第一度”则代表着“古代立场”。值得重视的是这一段话：“在我的实践过程中，也就是在我写作《阿里亚娜的悲歌》时，我发现我无法找到任何一本这样的书，它能够教我模仿自然的方法或者能够使我明白，我非得是个自然的模仿者。唯一的例外是柏拉图，然而他的‘理式’是这样的玄奥，以至于以我之浅薄面对着遥远的距离，几乎不能领会他教给我的东西于万一。我必须说，我已尽了极大努力，来完成这件艰难而必要的工作，在对自

---

① 蒙特威尔弟：《牧歌》第五卷前言(1605)，引自《作曲家论音乐》德文版，第 28 页。

然的模仿中，我才做到了少许。"[1]显然，柏拉图的"理式模仿论"对蒙特威尔弟发生了很大影响，这使蒙氏能够相对摆脱外在的模仿而接近那代表"绝对"的东西，为器乐地位的提高创造了条件。歌剧《阿里亚娜》(1608)唯一遗留于世的一段《悲歌》为蒙氏力作，它从各个方面努力"表现激情最重要的特质和本性。"[2]它不是简单地模仿语言的语调语势，也不是机械地用音响象征歌词的内容，而是在"音乐的第二度实践"中，在音乐的"理式"中寻求音乐自己的独立价值。这一寻求是有开创意义的：它摆脱了自佩里(J·Peri)所作、于1600年上演的第一部欧洲歌剧《尤丽迪茜》以来的弊端，这弊端就是尽可能严格追随词句的"朗诵式"，其美学原则源于古希腊"以诗为主，以音乐为附庸"的观点，这一观点为亚里士多德和柏拉图共有，但出发点不同。现在，蒙特威尔弟则加强了音乐自身"刻划"感情的份量，其创作原则借助于柏拉图的"理式"思想，这就隐伏着一种新的音乐观——音乐自己就是一种语言、一种概念的表达，而无需依附于诗歌或歌词。

音乐从诗歌中独立和解放的进一步征兆，以英国作曲家普赛尔(Henry Purcell, 1659—1695)所

---

① 蒙特威尔弟：《致一位陌生人的信》(1633年10月22日，于威尼斯)。同上书。

② 蒙特威尔弟：《牧歌》第八卷前言。同上书。

论“音乐是诗歌的提升”为代表。音乐的地位在巴罗克时期发生的明显擢升，在普赛尔的歌剧《女先知》(1690)的献辞中有一个经典的昭示：“音乐和诗歌始终被视为同胞姐妹，她们手拉手地相互支持；如果说诗歌是词句的和谐，那么音乐则是声音的和谐；如果说诗歌是对散文和演说的超越，那么音乐则是诗歌的提升。虽然两者都自为地闪着自己的光辉，然而当她们一起登场时，肯定是最引人入胜的，因为没有任何事物比她们这两方面的结合更完满的了，因为她们此时所显现的就好比一个人的灵魂和美。”① 在这里，不仅“音乐是诗歌的提升”值得注意，而且音乐被形容成了一种“自为”的艺术，同一献辞又说：“当今的时代已经显示了纯粹化的倾向，并且在狂放的幻想与某种纯粹的曲调结构之间作了区分。”②《女先知》献辞所提出的这一区分，当属最早在音乐与诗歌处于平等地位的前提下讨论了二者的分野。我们知道，对音乐与诗歌的分野，直到19世纪中叶还在进行。上述区分对音乐的规定已经显示出一种自律的迹向，作为文艺复兴以后人们对艺术门类特殊性进行大规模探讨和划分的先声，反映了艺术发展“从合

①② 载《作曲家论音乐》德文版，慕尼黑，第44—45页。这献辞是呈给英国的萨默塞特(Somerset)大公的。但有人认为该献辞是普赛尔的朋友——诗人和戏剧家德赖顿(John Dryden)替普赛尔写的。若属实，那就更有意义了。

到分”的历史现象。

音乐从诗歌中解放出来变成一种独立的特殊语言——尽管它仍然没有最终脱离语言的本质——是一个进步。如果说这个进步在蒙特威尔弟那里已经有所暗示，那么在经过整整一百年后，它也竟然出现在玛提松的著作里：“如果音乐家想打动自己也打动别人，他必须懂得用纯粹的音响及其组合，不借助歌词，来表达内心的一切意向，表达得让听众听起来似乎那真的是一篇演说，能够随着每句每段的起止铺陈，把握和理解其意欲、意义、意思和强调的重点。这可真是一件乐事！比起一个人借助歌词去听音乐来说，若他不借助歌词，那才真的更能让他体验到艺术和更能施展强烈的想象力哩！”① 尽管玛提松坚持器乐是声乐的女儿，但“无歌词的器乐”② 这个概念恰恰是他提出来的。他一方面把音乐当作感情的概念，一方面又写道：“可是谁会说，这样一种精神的概念是数学的？因为灵魂，它作为一种精神，是从感觉上被触动的。通过什么触动的呢？实在不是通过自在自为的声音，也不单是通过声音的形体、形状和形态；而主要是通过其巧妙的、不断更新的、层出不穷的组合，变换，运筹，混合，特性化，离合，升降，递进，跳进，停顿，加速，回转，强弱，激烈，有序与无序运

①② 玛提松：《旋律学要旨》(1737)，希尔德斯海姆和纽约，1976(影印本)，第66页。

动，缓解，延留，平静以及数以千计的其它手法，而决定这些手法的，不是圆规，不是直尺，不是比例尺，而只能是人的高贵的、内在的那一部分，如果自然和经验已经青睐于和启蒙了这个人的话。”① 玛提松的这些言论典型地反映了处在历史转折点上的一种音乐观：第一，它从启蒙思想和人性论出发，肯定了音乐美是感性的和经验的；第二，它肯定了音乐的相对独立地位，摆脱了自古以来音乐对于诗歌的依附关系；第三，作为已经开始的器乐化趋势在理论上的反映，它势必为这一趋势的巩固和加强起到积极作用；第四，由于器乐的逐渐成熟，已经预示着音乐将从不完全的自主走向完全的自主，酝酿着独立不羁、高度个性的浪漫主义音乐的诞生，我们在上面所读到的，无论在表述上还是在精神上，都跟德国早期浪漫主义甚至后来的爱德华·汉斯力克相当接近了。

对于巴罗克音乐来说，在创作上首先要突破的就是那种曾经为解放人的感情而起过重要历史作用的感情美学，因为感情美学后来的僵化和公式化不再能适应人们要求进一步表现个性的新情况了。感情美学的瓦解和不能自圆其说甚至自相矛盾的迹象，除了在玛提松的言论中有所显示外，也在其他人那里表现出来，例如舒巴特。我们已经知道，玛提松

---

① 玛提松：《完善的乐队长》，前言，汉堡，1739，第 17 页。

说音乐的感情概念“千差万别”，那么人们不禁要问：这些“概念”能否被编为一部《音乐感情语汇辞典》呢？事实上这样一种辞典不论在当时还是在那以后直至20世纪，始终都是一些理论家想要达到的一个目标，然而这个目标始终处于达到的过程之中。感情美学当然是要想编这样一种辞典的，可是在18世纪后半，当个性的表现在作曲中露头时，“感情语汇”的概念化或公式化的弊病就显得十分惹人注目了。怎么弥补？舒巴特的回答是：“因为每一种思想都有它自己的色调，因为从激情如火的色调到温情脉脉的玫瑰色，这之间充满了众多形形色色的明暗浓淡层次变化，所以要听出这一切细致微妙的差别是绝不可能的，除非你能分辨出提香、柯勒乔和门格斯的作品的色彩精微处。”① 这就等于默认了“感情概念”的类型化作曲原则已经过时，感情美学也就形存实亡（特别在巴赫的音乐中）；人们不再满足于去“塑造”那种普遍的、概念化的感情了，而要走向更为充满个性的、丰富细致的、活生生的表现。对此，当代哲学家恩斯特·布洛赫（Ernst Bloch，1885—1977）在其《音乐哲学》中发表了如下意见：他认为，音乐是成熟得最晚的艺术；在古代波斯、埃及、希腊及此后千余年间，人类只有成熟的文学和形象艺术，却没有值得称

---

① 丹尼尔·舒巴特：《关于音乐美学的思考》，莱比锡，1977，第282—283页。

道的音乐艺术。这是为什么呢？因为初民对于视觉的对应物（外部世界）特别敏感，这恰是人类蒙昧期不能自主而屈从于外力的特点，这样，与视觉有关的具象艺术就率先得到发展。只是随着人对自然（外部世界）的征服，神话的精神锁链被挣脱，人的自我意识的觉醒，音乐才把自己奉献给了新的人。音乐的成熟正是人的本质力量壮大的标志，一部音乐史，就是人怎样倾听自己的历史——这与音乐自己的特性是很有关系的，布洛赫认为，在所有艺术门类中，只有音乐是“超限”的，即超时空的，最自由的，因此最易于表现人对“理想的精神”、对未来乌托邦的想象。如此，音乐一步一步摆脱对其它艺术的依附，一步一步走向自主，实际上是随着主体的一步一步解放，一步一步对外在力量和外在物质的依靠和需求逐渐减弱，而同步发生的。主体愈自由，愈个性化，音乐艺术也就愈自主，愈个体化。

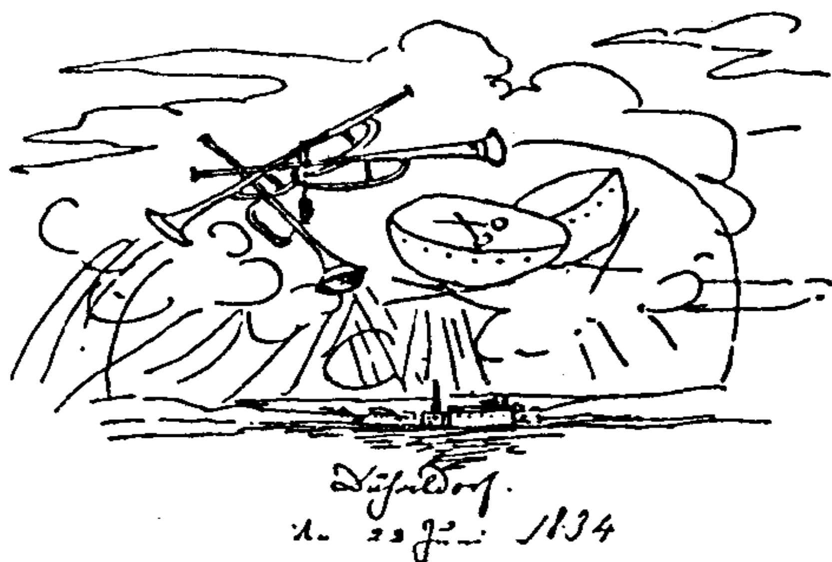
拉莫的大胆论断“旋律来自和声”，其根本目的就是要解决音乐对音乐以外者的依附，要使音乐从半自主转变为彻底自主的艺术。音乐的对象根本不同于其它艺术的对象，它所模仿的自然也跟其它艺术所模仿的不同。按照拉莫的看法，音乐所模仿的不是任何具象或概念及其相关的情感，也不是任何外部显现，而是自然的“直接本原”，是自然的感性抽象，他的《和声学教程》的副标题叫做《自然原理的约

简》，这既是对蒙特威尔弟“第二度实践”论的发展，也是柏拉图“理式”论在音乐思想中的再度复活。“理式”是单独的、唯一的、纯然的、直接的，它的“仿影”才是众多的、间接的、概念的、具体的。在拉莫看来，音乐的理式就是和声。和声是对自然的感性的约简和抽象，是对自然的本质（原理）的模仿。拉莫的意见代表了一个潮流，尽管玛提松——拉莫的同代人——早在卢梭之前就俨然以执法者的口吻宣判道：“‘旋律来自和声’，这是一句错误的、蛊惑人心的、为害甚大的话”，①但这个潮流并不以人的意志为转移，也正如玛提松所承认的：“不仅最著名的法国音乐理论家之一及其信徒们用这句话赢得了最大的影响，而且我们这里的某个伟人竟也信服了他，……许多人热爱这个 Noli vinci”②。与拉莫所代表的这个潮流相呼应，“自然原理的约简”论也同时为一种新兴的美学——器乐的形而上学，辅平了道路。

①② 玛提松：《完善的乐队长》，汉堡，1739，前言第 22 页。

第　二　章

器乐＝音乐＝“总体艺术”



图四：“器乐的形而上学”
（门德尔松亲笔画于
1843年6月22日）

浪漫主义的音乐美学最初不是音乐家或音乐理论家提出的，而是由通晓音乐的文学家建立起来的。这种早期浪漫主义的音乐美学被称作“器乐的形而上学”。

德国浪漫主义的最重要的契机是“狂飚突进”运动，其最重要的特征是崇尚一种超越自然、超越理性的“精神”（Geist）或“世界精神”（Weltgeist），这“精神”并非上帝或任何一个与人对立的精神实体，而就是人的“灵魂”（Seele，或译心灵）自己，是人自己的

普遍的灵魂。因此，对“精神”的崇拜，就是崇拜人自己。这样，主体的灵魂和（虚构的）“客体”的精神，就实现了沟通，实现了同一。我们可以说，“狂飚突进”的倡导者是力图追求人的更高的存在，尽管其中许多人看来是虔诚的天主教徒，但在“神”的名义下，确实的是把人放到了神的位置上，从而使人升华上去，奔向那无限的、永驻于渴望中的自由。这就是“狂飚突进”不同于启蒙运动的特点。启蒙运动是古典的，“狂飚突进”则是浪漫的；启蒙运动尊崇自然，“狂飚突进”则专注主体；启蒙运动基于由外向内的再现，“狂飚突进”则强调由内向外的表现；启蒙运动遵循共同的规则，“狂飚突进”则鼓励个性的自由体验和想象。因此，就美的本质而论，浪漫主义既不把物质的自然放在眼里，也不把理性的规则置于至尊。那么，它以什么作为自己的美的理想追求呢？回答是：一种既非感性又非理性的超验的“形式”，即精神自己，这种“形式”或“精神自己”就是音乐！

一种什么样的音乐呢？不是有歌词的音乐，不是跟任何自然界音响有关联的音乐，不是按照普遍的规则以达到认识音乐以外的自然法则为目的的音乐——一句话，不是那种与概念紧密联系甚至不可分割的音乐。为了显示人自己生命存在的绝对自由，浪漫主义要求的美必须是无功利、无拘无束的。当他们抱着这样的理想时，他们惊喜地发现，有一种刚刚

问世不久的音乐品种正好符合这样的理想，这就是以交响乐为代表的器乐，一种无概念、无对象、无目的、只凭借着想象力在其中自由游戏的音乐。

前一章已经指出，“音乐”这个概念，在交响乐正式登上历史舞台之前，并不是指器乐，而是指有歌词的声乐。器乐只是声乐的从属（为声乐伴奏，演奏声乐改编曲），被视为不完整的音乐。即使是巴罗克时期器乐的复调艺术，在观念上仍然是复调的声乐的派生，它被看作几个歌唱旋律声部的组合，所谓“线加线”。也就是说，器乐的观念是声乐的，这尤其体现在音乐修辞学的作曲原则和感情美学的泛滥。当然，巴赫的器乐作品已经具有纯器乐思维的性质，但这却是在复调的面具下进行的。而且那时的器乐演奏在音乐生活中不占主导地位，毋宁被当作消遣甚至杂技性质的游艺活动，表现重大题材并被认真对待的仍然是合唱体裁、圣剧、咏叹调等声乐形态。彻底摒除声乐面具、并使器乐占据决定性地位的是交响乐。交响乐的诞生使器乐和声乐的地位正好颠了个个儿。过去被轻视而说成是“不完整的音乐”的器乐，现在成了“音乐”这一定义的正宗；过去被推崇而俨然代表着“音乐”概念的声乐，如今则被贬为“不纯粹的音乐”①。一句话，从前的缺点（缺少歌词）如今倒

① 参见卡尔·达尔豪斯：《绝对音乐思想》第一章“作为审美范式的绝对音乐”，卡塞尔，1978。

成了优点(蔑视概念)。音乐成熟了。它终于摆脱了“他律”的长期束缚而走向“自律”,即器乐化,并以独立的器乐作为纯粹的、绝对的音乐,来标志自己的成熟。它意味着,“旋律来自和声”终于战胜了“和声来自旋律,旋律来自语言”的陈旧观念。纯粹的器乐具有这样的特点:跟任何其它艺术门类都不同,它的材料在自然界中完全找不到原型,因而具有非物质性;然而它又不是科学归纳在思维中的理性抽象,因而又具有非智力性。这样的特点自然非常适合表现音乐主义所追求的那种既非感性又非理性的超越的世界精神和生命本质的状态。交响乐的兴起,使绵延了上千年的传统音乐观发生了根本的动摇,逼迫人们重新思考“音乐”的定义或“什么是音乐?”而这种变革性的思考又推动了音乐艺术的进一步发展。

音乐跟歌词的结合,意味着音乐的特殊性被掩盖。从理论上把音乐从其它艺术中分离出来,是浪漫主义在其初期阶段从事的重要工作。对此,赫尔德(Johann Gottfried Herder,1744—1803),“狂飚突进”运动的理论指导者,康德的高足,作出了贡献。但是在说起赫尔德之前,我们要先提一下莱辛的《拉奥孔》。在《拉奥孔》中,莱辛对诗与画的界限作了划分,他反对“诗中有画”,反对读诗时用图画般的形象去理解;提倡“画中有诗”,提倡用诗意的幻想力去观赏造型艺术。这种对传统的“诗画一致”说的挑战,对浪

漫主义及其音乐美学发生了直接作用。也就是说，莱辛所强调的诗的特性“诗意”(Poesie)，后来被浪漫主义者代之以“音乐”。顺便说一句，莱辛对音乐的见解反倒没有什么特色，他没有料到，他对诗和诗意的看法却对音乐发生了决定性的影响。这个影响是通过赫尔德写于 1769 年的《批评之林——献给莱辛的〈拉奥孔〉》体现出来的。《批评之林》企图比《拉奥孔》走得更远。它要把那紧紧裹住“诗意”的“模仿论”戏装剥个干干净净，让“诗意”赤条条地裸于光天化日之下；它要把诗和画的对立发展为表现与再现的对立，把“诗意”这样一个精灵从语言的、概念的诗中进一步提炼出来，成为能够涵盖一切艺术的、高居于一切艺术之上的超越的美，一种来自主体的美。

“什么是诗意呢？”赫尔德自问自答，“如果要说到真正的诗意，那它就是它的本质所产生的作用。”① 赫尔德在不止一处以花和树或森林这些为人们普遍喜爱的植物为例，说明这些植物的美就在它们自己的生命的本质存在及其表现(Ausdruck)，例如花的表现就是一种“很快就会凋谢的魅力(Reiz)”，这种“魅力”是一种由内向外的东西，一种如莱辛所说的那种“稍纵即逝”之物，而不是那种能

---

① 赫尔德：《论诗歌在古今各民族风俗中的作用》(1777)第 1 节，载《狂飚突进——世界观与美学资料集》，柏林和魏玛 Aufbau 出版社，1978，第 434 页。

够"加以定影"，永驻于外在供人随时观看临摹的明确之物。这样的例子或譬喻在当时和以后是常常被人利用的，例如歌德把玫瑰开放的须臾之间拿来作诗意之比。诗意是生命的纯粹显现，是灵性的、放光辉的灵魂，是脱离了任何物质、外壳、概念的内在精神，如歌德所言："我们不能为诗的艺术的本身找到什么基本原理：它是太形而上了，太捉摸不定了。绘画这一种艺术，我们可以用眼睛来把握，可以用外部的感官一步一步追蹑，要为它找寻基本原理似还便当一些。"这就是说，"绘画是将形象置于眼前，而诗则将形象置于想象力之前"①。既然诗的"基本原理"——"诗意"是这样缥缈，那么有没有办法尽可能地抓住它呢？赫尔德发现，用音乐代以诗意，就可以解决这个问题。

赫尔德把诗与画的对立发展成或改变成音乐与画的对立。在《批评之林》之四中，他叹道："听觉美学的宫殿跟视觉美的哲学是多么不同呵！同样，眼睛与耳朵，声音与颜色，空间与时间也是不同的。眼睛看到的美更确凿，更多地作为客观物外在于我们面前，因而更易于把握，并且老是保持不变；音乐的快感则深深地隐藏在我们心中；它使人心醉神迷；它宛

① 歌德：《诗与真》第二部第七卷，中译本，人民文学出版社，第263—264页。这一段论证可针对汉斯力克《论音乐美》通行本的序言中关于玫瑰和森林的例子，以及汉斯力克对"置于眼前"(darstellen)的批评。这儿交待一句，将来详细论证。

如大海中的航船、空气中的箭矢，灵府中的闪念，倏忽顿失，只留下些微浅浅的轨迹。这样一来，噢哲学家！假若你能将你内在的情感放到外在于你的面前，并且把那不可分解的乐音象对颜色那样加以分析；假若你能在感觉的同时又思想，一把捉住那刹那飞逝的瞬间，将永恒加以定影：那么你就尽管夸夸其谈吧！你就尽管去创建一门尚属臆想的科学吧！"①于是，赫尔德就在1769年第一次明确宣告了："音乐是一种自治的艺术。"在《批评之林》之四中所作的这一宣告无疑有着划时代的意义。以后，赫尔德在《卡利戈涅》中又指出："如果人们得出结论，以为乐音决不可跟语词或姿式相分离，那全然是大误会了"，"音乐不用语词，仅只通过自己和基于自己，就已经把自己建构成它自己这种艺术了。"②

但是在浪漫主义者那里，音乐还不止于一种独立于其它艺术门类的"自治艺术"，作为"诗意"的象征，它还是一种能够总揽一切艺术的"总体艺术"。赫尔德是从音乐与画——更确切地说，是从听觉艺术与造型艺术直至表现艺术与再现艺术的区分中，来探讨音乐的本质的。如果说，普赛尔曾经对诗歌与音

---

① 引自 Nibbrig 编：《美学史料读本》，美因河畔法兰克福，1978，第102—103页。

② 载 W.Dobbek 主编：《赫尔德选集》，魏玛，1957，第318，319页。

乐作过初步的区分，那么，赫尔德就是在更为根本的基础上来作区分的。更重要的是，由于赫尔德立足于“表现”和“再现”的划分，音乐就从另一个角度跟诗歌结合了——这就是“诗意”。诗意是一种灵性的东西，它不是“外在于我们面前”，而是“内在于我们心中”；是表现，非再现；是时间，非空间；是声音，非颜色；是音乐，非造型；是不可分解，非可拆可卸。这样一种“诗意”，就不再跟诗歌媒介（语言概念）有什么关系了，而简直就等同于无拘无束的纯音乐。音乐是最自由的，因而是最浪漫的，于是它就有可能被当作浪漫主义最典型、最纯粹的象征。诺瓦利斯说：“诗意是内在世界的总体显现”，① “但是在纯粹的诗意方面，没有一种艺术比得上音乐，在音乐中，精神赋予材料及其各种变化以诗意”。② 赫尔德也说：“音乐在表现内在的心灵方面能否超过任何以可见性为保证的艺术，这还用得着问么？她必定超过它们，一如精神超过物质，因为她就是精神”。③ 于是就发生了一种似乎十分奇怪的现象：浪漫主义者通过区分各门艺术的特殊性，却寻求并最终找到了一种能消除一切艺术的特殊性的“溶剂”。这“溶剂”，即音乐性，便

---

①② 诺瓦利斯：《断片》，分别引自 G.Stenzel 主编：《德国浪漫主义》，萨尔茨堡，1986，第 1 卷第 485 页；Gatz 主编：《音乐美学的主要流派》，施图加特，1929，第 354 页。

③ 赫尔德：《卡利戈涅》，引自 Dobbek 主编《赫尔德选集》，魏玛，1957，第 319 页。

成了德国浪漫主义者所倾心追求的目标。如 A.W.施莱格尔所说，过去音乐仆从于其它艺术，现在其它艺术则匍伏于音乐的脚下。① 音乐成了一种“总体艺术”。F.施莱格尔说，音乐具有一种对一切艺术与科学的“神奇亲合力”，谁对这种“亲合力”有所领会，“那么就可能感受到一切纯粹的器乐都有通往哲学本体的某种趋势。”② 施莱格尔等于告诉我们，一方面，器乐所具有的“亲合力”性质使它获得代表各门艺术在内在表现方面的普遍性；另方面，音乐艺术的特殊性又恰恰在于它所独有的这种普遍的“亲合力”。正是在这样的基础之上，浪漫主义所强调的各门艺术相互影响，相互转化，才得以实现。施莱格尔：“我们应该再度把各门艺术贯通起来，找出从一种艺术到另一种艺术的桥梁。雕刻像也许可能变成图画，图画变成诗，诗变成音乐。谁又敢否认，经同样的过程，教堂里的雄伟圣乐，会再度化为大教堂的尖顶，耸向天国。”③

但是，对以器乐为本质的音乐作形而上的深入阐述，主要还是由德国早期浪漫主义的四个代表人

---

① 参见 A.W.施莱格尔：《美文学与艺术的讲座》(1801)。

② F.施莱格尔：《雅典诺依姆断片》(1798)，载 W.Rasch 主编：《施莱格尔文论集》，慕尼黑，1970，第 81 页。

③ 引自布鲁克斯和卫姆赛特：《西洋文学批评史》，中译本，北京，1987，第 345 页。译文个别改动。

物让·保尔、瓦肯罗德、蒂克和E.T.A.霍夫曼完成的，最后以霍夫曼的一纸“宣言书”总其成。音乐美学史主要将这四个人对音乐的阐述称作“器乐的形而上学”。

让·保尔(Jean Paul，1763—1825)① 的音乐美学思想主要见于他在他的小说中对音乐的议论。长篇小说《赫斯佩鲁斯》(1795)有一个片断，这个片断借评论曼海姆乐派的后期领袖卡尔·斯塔米兹指挥的交响音乐会，阐述音乐的“超验”意义。音乐会在露天花园中举行。月色溶溶，乱云飞渡，夜雾朦胧，树影婆娑——这一切和音乐一起，意味着“永恒的流逝”。灵魂在渴望。让·保尔写道：“人有一个伟大的但从未实现的希望：这希望没有名称，它寻求它的对象，但是一切你说得出来的东西和一切快乐都不是它的对象；只有当你在夏夜眺望北方，眺望远山，或者当月光普照大地，天空繁星闪烁，或者当你非常幸运之

① 全名叫让·保尔弗里德里希·里希特(Jean Paul Friedrich Richter)。他的文学作品所散发的浓郁的抒情与幽默的结合，特别给了舒曼和玛勒极大影响。舒曼早年的钢琴代表作《帕皮隆》(OP.2)就取材于让·保尔的长篇小说《放浪年华》倒数第二章，描写一个假面舞会。舒曼的《幽默曲》(OP.20)亦是让·保尔的风格所致。舒曼虚构的两个人物埃塞比乌斯和弗洛列斯坦则是以《放浪年华》中的两个人物 Walt 和 Vult 为模型。见《新格罗夫音乐与音乐家辞典》“让·保尔”条。玛勒的第一交响曲《泰坦》则完全是根据让·保尔的同名长篇小说的内容谱写的。

时，这希望才会再度来临。这个伟大的无限的希望把我们的精神向上超升，然而连着痛苦：哦！我们从尘世被抛向凌虚，宛如得了癫痫一般。但是这个无可名状的希望，我们的心弦和音乐却称它为人的精神”。① 显然，音乐就代表着那“无可名状的希望”，让·保尔宣称，音乐显示了梦中“超越尘世的回声，它回答了人们看不见也听不见的本质”，②“在这些声音的下面和后面，不再存在言词；……无言之心灌注了自在的声音，并把外在的声音看作内在〔内心〕的声音”。③ 但是在小说《看不见的包厢》（1793）中，让·保尔已指出音乐是“天使在我们中间的叹息”，是“不可说的言词”。他写道：“哦音乐！来自一个遥远的和谐世界的余响！”④ 这句话充满了“诗意”，或者说是形式（“和谐世界”）的“诗意”。可是这种诗意的超验的形式决不是或者决不仅仅是数学的计算。让·保尔在其理论著作《美学入门》中说，音乐和诗歌要的是那种“瞬间的灵性”，而非“数学的、把诗琴的声音分解为数字关系的音响学”。⑤ 让·保尔后来

① 达尔豪斯与齐默曼合编：《携音乐入语言——三个世纪来的音乐美学史料读本》，慕尼黑和卡塞尔，1984，第 176 页。

② 同上书，第 177 页。

③ 同上书，第 178 页。

④ 引自卡茨主编：《音乐美学的主要流派》，施图加特，1929，第 331 页。

⑤ 引自 Nibbrig 主编：《美学史料读本》，美茵河畔法兰克福，1978，第 146 页。

在长篇小说《放浪年华》(1803)中还有一段重要的话:“如果你把眼泪和情绪伴杂入音乐,那么音乐就只是它们的女仆,而不是创造自己的女神。某种令人讨厌的吹口哨,在亡故爱人的忌辰时能使你得到解脱,也许还算有点好处。当我们一旦回到寒冷的空气中时,那么什么才能使我们获得那种溜得就象风疹一般快的艺术印象呢? 在所有艺术门类中,只有音乐是纯粹最富人性的。最能涵盖一切的。”① 在这里,让·保尔对“眼泪和情绪”在欣赏音乐时的介入,持明确的否定态度。由此可以看到浪漫主义与当时亦颇盛行的感伤主义在审美态度上的根本区别:前者是出世的,后者却是入世的,它要哭。弄清这个区别当然是很重要的,因为感伤主义是冒充的“浪漫主义”。

如果说,让·保尔的音乐观体现了典型的浪漫主义的音乐超验论,那么瓦肯罗德(W.H. Wackenroder, 1773—1798)则把它再推进了一步。瓦肯罗德英年早逝,被誉为“虔诚致志地寻找音乐和古老的德国艺术的新出路的人”。② 作为浪漫主义的散文作家和思想家,他主要留下了两部文集:《一个热爱艺术的僧侣的心曲》(1797)和《关于艺术的幻想——

---

① 引自卡茨主编:《音乐美学的主要流派》,施图加特,1929,第331—332页。

② 《Lingen 大百科辞典》,科隆,1986,第776页。

献给艺术之友》(1799),后者是由他的朋友蒂克在他死后第二年为他编辑(并加以扩充)出版的。两部著作中用相当大的篇幅讨论了音乐。但是这个书名已经首先使人感兴趣了。特别是《一个爱好艺术的僧侣的心曲》,它一语道破了德国浪漫主义最深的隐秘:僧侣般地对待艺术,彼岸的艺术,超验的、形而上的艺术。至于"幻想",那是浪漫主义音乐的主要内容和主要体裁。问题在,浪漫主义的"幻想"或"想象力"(这两个词在浪漫主义者那里是混用而同义的)是一种怎样性质的东西?按照勃兰兑斯的概括,德国的早期浪漫派认为"艺术和诗及其元素和器官——想象力,才是唯一本质的、有生命力的,而其余的一切,生活和现实,不过是平庸的散文,毫无意义可言,甚至是害人不浅的祸秧。对诗的崇拜变成了一个新的酒神崇拜。"然而,勃兰兑斯写道,"这个新学说的最初一批宣教士却决不是狂饮醉闹、放荡不羁的。相反,我们所遇见的第一个面容,乃是最文静、最无邪的,也许是现代文学中最纯洁、最温柔的。那就是瓦肯罗德的高贵而苍白的脸。"①

瓦肯罗德论音乐的论述首推《关于艺术的幻想》中的一篇文章《音乐的神奇》。它正显示了那种虔诚而深沉的"新的酒神崇拜"和充满诗意的幻想。瓦肯

① 勃兰兑斯:《十九世纪文学主流》第二分册《德国的浪漫派》中译本,北京,1981,第104页。着重号系引者所加。

罗德说，那串串轻灵的音符，宛如“祭坛上香烟袅袅，在空气中扶摇登遐”。一会儿，音乐象一只轻飞的凤凰，鼓动那强劲的翼翅，使天上人间其乐融融；一会儿，音乐又象一个躺在墓穴中的死孩子。“一束来自苍穹的绛红色阳光轻轻地提走他的灵魂”，这灵魂就“吸吮着永恒的金色露滴”；一会儿，音乐又象“我们的生命画卷”；它意味着“质本无来还无去”(die aus dem Nichts entsteht und ins Nichts vergeht)，它象“一叶快乐的绿岛，沐浴着阳光，沐浴着音乐，在昏暗的、漫无边际的汪洋大海中漂游”。① 由此我们已经能感到瓦肯罗德把音乐当作一种类似宗教来崇拜的某种心态了。为超凡出世，人们可以“埋首于那神圣的、凉爽的乐音之泉中”，可以“皈依那音乐的国度，也就是那信仰的国度”②。瓦肯罗德写道：“在这个国度里，我们的种种疑惑和苦难都涤除在乐音的海洋里，我们把人类的纷繁吵嚷忘得干干净净，没有语词和言语的喋喋不休，没有种种字母拼写和象形文字的芜杂，来搅得我们昏头胀脑”。③ 无疑，在瓦肯罗德那里，音乐超验被蒙上了一层浓厚的宗教意识。可是音乐中那种“光辉的显圣般的魔力”是从哪儿来的呢？瓦肯罗德把它归结为“我们所不认识的一种

① 瓦肯罗德：《诗歌、文论、书简》，柏林，1984，第 309 页。
② 同上书，第 309—310 页。
③ 同上书，第 310 页。

精神本质"①，这种"精神本质"所引起的愉快是日常生活中和在别的艺术中经历不到的。"的确，这是一种纯洁的、亲切的愉快，一种由乐音、由纯粹的乐音引起的快乐！一种童贞般纯洁的快活！"② 这里已经触及到音乐美或音乐自己的美的问题了。音乐美，它是脱离了语言文字的纯粹的"诗意"，或者说，它是"诗意"的抽象。于是，浪漫主义就通过音乐来解释和通向了纯粹美。

"情感"这个概念，在音乐美学中历来是一个有争议的课题。情感和音乐是什么关系？这是论争的中心。在古典主义的"感情美学"之后，瓦肯罗德第一个正面阐述了浪漫主义对"情感"的看法。粗看之下，似乎瓦肯罗德的用语很象"感情美学"，因为他承认"情感"或"感情"这个词，并予以极大的重视，认为所有艺术门类都跟"情感"有关，都是为表达"情感"所作的"发明"。可是他转而就说："但是我认为音乐是这些发明中最奇妙者，因为它以一种超人的（übermenschlich）方式来描写人的情感，因为它以非物体的（unkōr perlich）方式，笼罩在如气流般轻盈的和谐的金色祥云里，高越在上地来表达我们心情的一切运动，因为它说一种我们在日常生活中不懂得的语言。我们虽然学会了这种语言，但我们弄不清在

① 瓦肯罗德：《诗歌、文论、书简》，柏林，1984，第310页。

② 同上书，第309页。着重号系引者所加。

哪里学会的？怎样学会的？人们也许只好把它看作天使的语言”。① 从这里，我们可以再次发现音乐与绘画或者表现与再现的区分。音乐既是“超人的”、“非物体的”（或“非肉体的”）和“高越在上的”，那么，它所表达的“情感”就决不是跟功利或利害有关系的，就决不是以具象反应和官感为基础的那种“情感内容”，就决不能被再现。瓦肯罗德的“情感，是尘世的人通过幻想力所产生的一种超尘世的精神状态，这种“在心中升华的东西”简直是“舍利塔中的舍利子”② 。这就是浪漫主义跟“感情美学”的一个根本区别。浪漫主义的“情感”完全是由内向外的“表现”，因此它是高度个性化的，能够表现个性的“无限丰富性”，而决不是类型化、概念化的情感模式。正是在这样一种对“情感”概念作形而上的超验理解的前提下，瓦肯罗德在继赫尔德之后又一次明确宣告：“音乐是一种单独的艺术”。③ 瓦肯罗德说，这种“单独的艺术”就是器乐，为此他特别写了一篇文字《音乐特有的内在本质和今日器乐的心灵学》，提出一个新的概念——“意韵”（Bedeutsamkeit），来替代“情感”。这个问题，我们将在下一章涉及。

瓦肯罗德那短促的生命就象他自己所说的那样，是一颗“永恒的金色露滴”。使这颗须臾的露滴得

① 同上书，第 312 页。着重号系引者所加。

②③ 同上。

以永恒的是他的挚友和追随者路德维希·蒂克(Ludwig Tieck, 1773—1853),诗人兼戏剧家。蒂克整理编辑出版了瓦肯罗德的遗著。蒂克对音乐的主要论述见于他编辑瓦肯罗德的遗著《关于艺术的幻想》时扩充或展开的那些篇章。蒂克跟瓦肯罗德同年出生,在世的时间却比他的朋友长得多,这使他能够以实践活动对浪漫主义音乐本身发生更直接的影响①,这些影响在一定程度上亦可看作瓦肯罗德的

---

① 蒂克写过两部歌剧脚本,均由德国作曲家莱夏特(J.F. Reichardt, 1752—1814)谱曲(第二部歌剧《莎昆达拉》是莱夏特逝世前的歌剧绝笔,几年后舒柏特写了同名歌剧;莱夏特的歌曲是舒柏特的某种先导,例如《魔王》;莱夏特作为音乐批评家和音乐刊物编辑家,还对贝多芬和舒曼发生过影响)。1825年,蒂克与威柏结下友谊。1842年起,蒂克在柏林和波茨坦与门德尔松合作,改编了希腊悲剧诗人索福克勒斯的《安提戈涅》和《俄狄浦斯王》,供门德尔松配乐(OP.55和OP.93)。同样,门德尔松根据自己年轻时所写的《仲夏夜之梦》序曲(OP. 21)扩充而成的戏剧配乐(OP.61)所依据的脚本,也是蒂克加工改编的。蒂克的许多抒情诗和诗剧由于富于音乐性和浪漫性,在很大程度上激发了那些即将登上乐坛的浪漫派作曲家的灵感,有些直接成为浪漫派音乐作品的素材,例如勃拉姆斯根据蒂克同名诗剧谱写的声乐浪漫套曲《美丽的玛格罗娜》(OP.33),威柏也曾为其中第三首《痛苦耶?欢乐耶?》谱曲(OP.156),再如舒曼根据蒂克的剧作《格内维瓦》改编的同名歌剧(OP.81),史波尔根据《皮特罗·冯·阿尔巴诺》改编的同名歌剧(OP.76)等等。蒂克还致力于搜集中世纪的宫廷情歌,编成诗集;他对德国中世纪叙事诗《唐豪瑟》的改写,可以看作对瓦格纳同名歌剧的铺垫之一。蒂克的影响至今犹存,1974年,德国现代著名作曲家彼亚拉斯(G.Bialas,1907—)还根据蒂克的诗剧《穿靴子的雄猫》改编谱成了一部同名歌剧。

延续。

在蒂克对瓦肯罗德《关于艺术的幻想》扩充的篇章中，最重要的要数《交响乐》和《乐音》两篇。跟瓦肯罗德一样，在蒂克看来，音乐是一种只可意会，不可言传的神奇而神秘的艺术，“它处于看不见的领域，你无法说出它是怎样的，然而又光芒普照，无所不在。”① 蒂克最早把音乐说成是“整个自然的世界精神”。② 蒂克对音乐的表述更有系统性，这主要体现在以下几个方面：

(1)音乐是纯粹的形式。蒂克用韵文写道：“你没在乐音中看见火花闪烁?/是的，那是甜美的天使之歌，/在形式中，在格式塔中，你的视线向那里投去，/在缤纷的光辉中，永恒朝你贴近，/然而它象一个谜那样面对着你，/它近了又远，若即若离，/你似乎看到了，抓住了，可是它又倏忽逃出你的目光，/凡胎那沉重的目光不会使自己达到那看不见的境界。”③ 蒂克的这一段话有着特殊的意义，我们可以把蒂克的这一段诗歌看作最早明确说出“音乐就是形式”的材料。这个说法不是随机的，蒂克稍后又进一步指出：“在生机勃发的自然中，音响不停地陪伴着色彩和形式。造型艺术和描写艺术总是借它们来构造自

①② 蒂克：《音乐》，载瓦肯罗德：《诗歌、文论、书简》柏林，1984，第342页。

③ 同上书，第343页。着重号系引者所加。

己。"[1] 这就表明，只有音乐才是纯粹的形式，而其它艺术的形式都是不纯粹的。其它艺术都是所谓"内容艺术"，它们的形式被内容紧紧捆绑住了，因而不能获取最大的自由。音乐呢？它能彻底摆脱物质性，如果它有"内容"，那就是形式。就在蒂克说了上面的话不久，德国另一位浪漫主义者 A.W.施莱格尔便宣称得更为直截了当："音乐的最天然的形式就是乐音的纯粹的连续，只有在这纯粹的连续之中，而不是在它之外，生命世界的丰富多彩才能被感受到。"[2]

（2）形式的本质是精神。蒂克认为，音乐的"色彩和形式"是生命的精神显示，是一种直接的显示，它不必附丽于有形的世俗物体，因此，这是画家"用普通颜料无法达到和模仿的"，"在自然中燃烧的光芒，装扮绿色原野的光辉，是绘画艺术无能为力的"。[3] 蒂克称之为"看不见的境界"和"看不见的精神"[4]。从这里我们又能察觉诗与画的分野的讨论的影响。照浪漫主义的看法，有形的东西都是凡俗的，而象外的无形的东西才是艺术的目的。

（3）诗意是形式和精神的审美体现。形式和精神

---

① 蒂克：《音乐》，载瓦肯罗德：《诗歌、文论、书简》柏林，1984，第345页。

② A.W.施莱格尔：《美文学与艺术讲座》(1801)，引自 Gatz 主编：《音乐美学的主要流派》，施图加特，1929，第79页。

③ 蒂克：《音乐》，载瓦肯罗德：《诗歌、文论、书简》，第345页。

④ 同上书，第343页。

还是一个普遍的范畴，要将其纳入审美的特殊领域，必须作进一步的规定，对浪漫主义来说，这个规定就是"诗意"。"诗意"和"诗"是两个概念。最初，人们讨论诗歌与绘画的不同，认定"诗意"是诗与画的根本分野：诗有"诗意"，画无"诗意"；诗脱离具象，可以借助幻想力；画是明确的、实在的，难于引起幻想力。然而浪漫主义者进一步认为，诗歌仍然不够超脱，因为它借助的语词仍然是具象的，或者是具象的符号——观念和逻辑(推理)。这样，就必须把"诗意"与"诗"分离开来，"诗意"代表那种从具象中抽象出来并升华上去的更为纯粹的东西，这个纯粹之物被浪漫主义者找到了，它就是音乐或器乐，在蒂克的时代，是交响乐。这一点，我们在前面曾经交待过。但是蒂克对此有更为专门的论述，他说："器乐不关注歌词，不关注被谱写的诗歌，它自为地创作，用诗意来评论自己。"① 又说："交响乐能够体现一种五彩缤纷的、丰富多采的、朦胧不清的、按照美的原则发展的戏剧，这种戏剧是诗人决不可能提供给我们的；因为交响乐用谜语来揭示谜语，它不依靠概率的法则来推出谜底，它不需要跟故事和性格联在一起，它只耽于它那纯粹诗意的世界。"② 由此我们能看到柏拉图、温克尔曼、鲍姆加通等一系列推崇"美的形而上

① 蒂克:《交响乐》同上书，第 352 页。

② 同上书，第 354 页。重点系引者所加。

学”的人物的影子。纯粹诗意是为纯粹美，交响乐则体现了纯粹美，是美的纯粹体现，于是它的意义就不止于音乐领域，而集中代表了美和艺术的普遍性和纯粹性，成为超音乐的了。

(4)音乐经验的诗意形态是某种超验的“思维之力”。纯粹的审美经验即音乐经验，它不仅呈现为一种诗意形态，而且这种形态的实现还必须借重于一种特别的“思维之力”。蒂克强调，在欣赏音乐时，“我们的心从它的尘世域界里升华向上”，① 从而“进入静穆的信仰之国，进入艺术自己的领域”。蒂克说，“这种最美的满足……不需要判断和推理，不必通过一系列费劲的归纳思考，我们就能达到它。”因此，“人们即使要思考，也不用走语词那条费劲的弯路，在这里是情感，幻想力和某种思维之力”。② 关于“情感”这一概念在早期浪漫主义那里的用法，我们在前面介绍瓦肯罗德时已经涉及过了，这里又一次证明：“情感、幻想力和某种思维之力”对浪漫主义来说，是同一个范畴的东西。

(5)音乐艺术成熟的标志是器乐的发达。瓦肯罗德和蒂克都一再强调，音乐是所有艺术中最年轻的艺术，因为“它事实上还没有经历一个古典(经典)时

---

① 蒂克：《音乐》，同上书，第344—345页。

② 以上参见蒂克：《交响乐》，同上书，第350页。

期……而常常只是被当作诗歌的扩充或补充。"①这个在18世纪最后一年作出的估价是基于这个前提：音乐实践在过去一直是声乐的(即他律的)实践。这一点我们在前面也已交待过。跟语词相结合的声乐是不纯的音乐，而那种感情或性格的模式化模仿，由于跟观念或符号的联系，同样是不纯的音乐，更休说那种"跟故事联在一起的音乐"了。然而，蒂克又进一步提出了包括人的情感声音在内的自然音响，仍然是纯音乐要贬斥的对象。先是大自然的音响，本来在文艺复兴时期备受重视，现在蒂克则如是说："音乐的情况是多么不同啊！那些创造自然的最美的声音，鸟的啭唱，水声淙淙，山野回响和森林喧哗，即便是雷声自己的壮丽轰鸣，这一切音响都只不过是粗糙难解的，假如我们把它们跟乐器的声音相比的话。发现了一种神奇的艺术、并且按照种种不同的方式来探寻的这些声音，出于一种完全不同的自然，它们不去模仿，它们不去修饰，它们本身就是一个自为的、被隔绝了的世界"。②如前所说，蒂克认为具象艺术借取形式来模仿自然，修饰自然，可是对于音乐(器乐)艺术来说，它本身就是形式，当然用不着模仿和修饰自己。这里很明显地渗透着柏拉图"理式分有"说的影响，或者竟是不谋而合。这样，音乐所要表

① 蒂克：《交响乐》，同上书，第351—352页。

② 蒂克：《音乐》，同上书，第345页。

达的就不是任何自然界中“分有”的自然物(包括自然音响这种自然物),而是作为理式的“世界精神”,蒂克说:“艺术大师用最神秘的器乐来表达和宣示世界的精神”。① 跟着,人的情感声音也作为自然音响遭到怀疑。蒂克写道:“人们也能把人的语言器官或发声器官当成一件乐器,人们用它发出痛苦的、快乐的、狂喜的和一切激情的声音,……但是严格说来,这些声音只是破碎的叫喊”。② 蒂克在这里注意到了音乐与人的情感声调的本质区别,使后者变成艺术的是另一种原因,音乐的魔力必须到这另一种原因中去寻找。在这样的前提下,蒂克说出了一个更为鲜明的、在当时具有“先锋”意义的论断:“在器乐中,艺术是独立和自由的,它只遵守它自己的法律,它游戏着、无目的地去幻想。”③ 如此,器乐就成了音乐成熟的标志。器乐比人声和自然音响更纯粹、更自由,离观念最远,离精神最近,升得最高,表现内在最深,而“器乐的最高的凯旋、最美的赞颂就是交响乐。”④ 还值得注意的是,“游戏”和“无目的”概念的介入,既是对莱辛的“想象力的自由游戏”的继承,又在某种意义上指向康德。

现在让我们再来看一下E.T.A.霍夫曼(Ernst

---

① 蒂克:《音乐》,第 342 页。

② 蒂克:《交响乐》同上书,第 352 页。

③④ 同上书,第 353 页。

Theodor Amadeus Hoffmann, 1776—1822)。浪漫主义的音乐美学到了这位大文豪兼作曲家、音乐批评家那里①，不再限于“纸上谈兵”，也体现了从理论上向浪漫主义音乐实践的自觉过渡。但是在谈到E.T.A.霍夫曼之前，我们先得解决一个可能会令人迷惑的问题：浪漫主义美学思想与古典主义音乐作品因为让·保尔、瓦肯罗德、蒂克和E.T.A.霍夫曼所生活的时代，音乐史上的浪漫派尚未登上乐坛②，他们所谈论的对象或范例始终是、也只能是曼海姆乐

---

① 他的文学作品充满了诡谲、怪诞甚至恐怖，幽灵萧萧，幻影幢幢，为世人称奇。除了留下大批诗歌、小说以及绘画作品外，他还写过大量音乐作品，包括歌剧、舞剧、戏剧配乐和诗歌配乐、各种体裁的声乐作品、交响曲、管弦乐、室内乐、钢琴奏鸣曲以及其它小品。这些作品中有些至今还在欧洲音乐舞台上得到演出。他的文学作品也是得到后世作曲家青睐最多的，如奥芬巴赫根据霍夫曼的三篇小说为素材谱写的幻想歌剧《霍夫曼的故事》，再如著名舞剧《葛佩莉亚》(德里布)、《胡桃夹子》(柴科夫斯基)，亨德米特的歌剧《卡迪亚克》(1926)亦属此列。19世纪不少作曲家也从“霍夫曼素材”中激发灵感写作器乐曲，最有名的莫过于舒曼的《克莱斯勒(钢琴)套曲》(OP.16)了。而对于我们在这里所讨论的思想史主题来说，E.T.A.霍夫曼不仅是19世纪最大的音乐批评家之一，而且以其活泼、不拘形迹、小说般的文风，给浪漫主义的音乐评论以决定性的影响，或者说，给音乐评论本身的浪漫主义风格奠定了基础，我们从舒曼的音乐评论中就能发现“霍夫曼风格”的影子。E.T.A.霍夫曼的多才多艺还表现在其它许多方面，例如他在音乐指挥方面和漫画方面也颇有造诣。

② 按照传统的划分，所谓“浪漫主义音乐”的时期是从1814年(即舒柏特的歌曲《纺车旁的甘泪卿》问世这年)到19世纪末或20世纪初。

派和维也纳古典乐派之间的所谓古典主义音乐，“人们可能会搞糊涂了，‘浪漫主义的’音乐美学怎么会是一种‘古典主义的’器乐的理论。”① 按照当代德国音乐学家卡尔·达尔豪斯的研究，“浪漫主义在变成一种音乐现象之前，原是一种音乐美学的现象；在它渗透到音乐写作的技法与形式之前，它本是作为一种接受方式出现的”。② 这就是说，浪漫主义作为一种美学理论早于它的音乐实践，作为一种接受方式早于它的音乐创作。我们已经知道，1800 年代的浪漫主义者在新兴的以交响乐为代表的器乐中找到了他们的理想，而交响乐的诞生，确实意味着音乐艺术的发展进入了一个全新的时代，从而引起音乐观念的根本改变。音乐成了独立的、自为的艺术，音乐思维也随之摆脱非音乐的观念思维而走向纯器乐的自律思维。总之，音乐艺术成熟了，虽然它的起源是那么早。在这种情况下，浪漫主义者并不把海顿、莫扎特和贝多芬说成“古典主义”，反而把维也纳古典乐派、特别是贝多芬看作“浪漫主义”的典范，而实际上把交响乐诞生之前的音乐统称为“古典的”。也就是说，浪漫主义者并不按照艺术史的惯例来划分“古典风格”和“浪漫风格”，而是根据对象的审美本质来

① 卡尔·达尔豪斯：《音乐美学的范式》，载《广播讲座·音乐卷(2)》，Fischer 出版社，美因河畔法兰克福，1981，第 25 页。

② 卡尔·达尔豪斯：《古典的与浪漫主义的音乐美学》，Laaber，1988，内容提要。

区别“古典型”和“浪漫型”。凡是离尘世的、观念的、具体的、有目的功利的事物愈近的对象，就愈是“古典的”；凡是离上述事物愈远，离精神的、幻想的、超验的、形式的事物愈近、愈能挣脱有限有形奔向无限无形，就愈是“浪漫的”。于是，音乐史上“古典主义”和“浪漫主义”时期的划分，只是相对而言；而浪漫主义的本质，则必须到“古典型”与“浪漫型”的对立当中去寻找。

在E.T.A.霍夫曼的大量音乐论文中，跟我们讨论的主题最密切的是他发表于1810年的《路德维希·凡·贝多芬的c小调第五交响曲评论》。这篇“属于浪漫主义音乐美学最重要文献”[①]的文章以简洁明了的概括，无异于发表了一篇浪漫主义的“器乐的形而上学”的纲领性宣言。按照作者自己的句逗划分，这篇评论的第二自然段主要从四个方面揭示了后来由汉斯力克全面阐述的“绝对音乐思想”的要点：

(1)霍夫曼说：“若要说到音乐作为一种自立的艺术，那永远是指器乐，它鄙视另一种艺术的任何帮助，任何混杂，而纯粹表达自己固有的、仅仅由它所代表的艺术的本质。”[②]我们知道，狭义的“浪漫主

① 达尔豪斯：《音乐美学的范式》，载《广播讲座·音乐卷(2)》，美因河畔法兰克福，1981，第24页。

② E.T.A.霍夫曼：《路德维希·凡·贝多芬的c小调第五交响曲评论》，以下凡不注明出处的引文，均出自此评论。载《E.T.A.霍夫曼音乐文集》，慕尼黑，1977。

义”音乐，恰恰要跟其它艺术结合，从其它艺术获得创作灵感。原来这里所指的是音乐独立之前的状况，而当它再度与其它艺术结合时，已经是以一个“主权国家”的身份出现了——音乐自己“身份”的改变，是“标题音乐”概念的首要前提！同时作者明确宣布，正是音乐代表了艺术最纯粹的本质；这样，音乐便获得了一种超音乐的意义，成为绝对美和绝对艺术的象征。这个意思在瓦肯罗德和蒂克的论述中早有明显昭示 不过现在由 E.T.A.霍夫曼一语喝破了。



图五：低音提琴家

（E.T.A.霍夫曼手迹）

(2)霍夫曼说："音乐是所有艺术门类中最浪漫者，——简直可以说，是唯一纯粹的浪漫。"这句论断的重要性在于，在瓦肯罗德和蒂克说过音乐是最隐秘的艺术和最年轻的艺术之后，E.T.A.霍夫曼现在终于说出了最关键的话：音乐是最浪漫的艺术。不仅如此，照他看来，"正因为贝多芬纯粹是一个浪漫主义的作曲家，因而也才可能是一个真正的音乐的作曲家"，海顿、莫扎特、贝多芬，"这三个器乐作曲大师都散发着同一种浪漫主义的精神"。霍夫曼认为他们分别代表着浪漫主义的三个等级："海顿给人类生命中的人性体现以浪漫主义的理解；他的作品具有更高程度的公约性。"这使我们想起拉莫所说的和声的"约简"。这说明，浪漫主义音乐首先应当具有高度的感性抽象力，即"公约性"或"约简"。进一步，"莫扎特却追求那驻于内在精神之中的超人的、神奇的东西。"到了贝多芬，他的作品更"唤起了那种无限的渴望，这就是浪漫主义的本质。"霍夫曼说，正因为贝多芬是一个最纯粹的浪漫主义作曲家，所以他的声乐作品远逊于他在器乐作品上的成功。霍夫曼似乎真的言中了。

(3)霍夫曼说："奥菲欧的诗琴打开了冥界之门。音乐则向人敞开了一片未知域界，这片域界若依靠包围着人的外在的感性世界，那是什么也无可名状的，人把一切以概念来规定的情感遗留在这个感性

世界里，以便使全身心沉浸于不可言传之中。能认识到音乐这种特有本质的器乐作曲家是多么少啊！这些作曲家只知道去描述那些确定的感情，或者竟是确定的故事，照这样，等于是以形象的方式去对待这种本来跟形象绝然对立的艺术。蒂特斯多夫的这种性质的交响曲以及一切新近创作的诸如《三王之战》之类，作为可笑的歧途，都应当以彻底的遗忘来惩罚之。”蒂特斯多夫（C.D.V. Dittersdorf, 1739—1799）[①] 用交响乐来“描绘人的情感”，[②] 似乎是一种新的情况，因为他调动交响乐的戏剧手段来使“感情美学”得到新生。但是更值得重视的是霍夫曼提出的几个关键概念：“无可名状”、“确定的感情”和“形象”。这里的“无可名状”是有前提的：如果以确定的感情和具体可见的形象来解释音乐，那么音乐便“无可名状”；但倘若把音乐置于“不可言传”之境，那么音乐其实是有“状”可“名”的，可以懂，但不靠语言。“确定的感情”指的是那种具体的、跟外在的感觉联系密切的情绪态度，属于同一范畴的是“确定的故事”，它们都跟具体的语词和概念相连。至于“形象”，作者用的是“Plastik”，即雕塑那种形象，这就与“格

① 蒂特斯多夫与海顿同时代，在当时的名气却比海顿大得多。蒂氏大约写过百余部交响曲，他好写标题作品，最著名的是《变形记》交响曲一套十二部，内容取自古罗马诗人奥维德的同名诗集。

② 见《新格罗夫音乐与音乐家大辞典》第五卷，第502页。

式塔”作了明确区分。“格式塔”指的是一种抽象的感性实体，属于形式因。而感情美学恰是把感情当作一种雕塑般的形象来塑造的。

（4）霍夫曼说：“在谱写的诗歌用语词来指明种种确定的感情的歌唱中，音乐魔力的作用就象道士的仙丹一般，只需几粒就足以浸泡出任何精妙美味的冲剂来。譬如歌剧给我们的每一种激情——爱——恨——怒——疑忌等等，音乐都给它们镶上浪漫主义那紫红的金边，在生命中感觉到的自我，把我们引出生命，导向那无限的域界。音乐的魔力是如此强烈，而且愈益显示出它的力量，它必须打碎另外一种艺术的任何桎梏。”音乐与非音乐、纯音乐与非纯音乐的矛盾，常常困扰着音乐创作，特别是歌曲、歌剧以及舞蹈、舞剧音乐的创作。如果说早期浪漫主义者首先要做的工作是把音乐从非音乐中解放出来，还来不及顾及独立后的纯音乐与具象或语词的关系，那么E.T.A.霍夫曼则开始考虑到怎样重建音乐与非音乐的关系了。照他看，贝多芬音乐中那种“敬畏、恐惧、惊愕、痛苦”虽然来自有形之物，但它们一旦进入音乐即成为超越的或升华了的情感。如作者在十年后的另一篇文章中所说：“人的心在尘世之物中感悟超尘世之物”。① 这跟瓦肯罗德的“情感超验”

---

① E.T.A.霍夫曼：《本报发刊时偶想》，载柏林《音乐与音乐文学总汇报》，1820年10月9日。

论显然是一致的。对于浪漫主义，音乐不是由外向内的塑造，而是由内向外的表现，把自我引出生命的躯壳，“导向那无限的域界”，亦即通往生命本身的存在——“世界精神”，那无可名状的、只有主体的幻想力才能把握的“形而上”实体。

第三章

标题音乐与绝对音乐的对立与统一

"标题音乐"成为一个问题，主要是到了音乐创作上的浪漫主义时期才发生的。在这以前，"标题音乐"早已存在，但没有上升为一个问题。

"标题音乐"的"标题"这个词："Programm"，原是指说明性的提示之意，不仅指狭义的乐曲标题，大凡所有音乐本体之外的任何种类的说明性提示都包括在内，例如自然音响摹拟、后来在交响诗体裁中所发明的主导动机等因素都算作"Programm"，与这些因素沾边的音乐便皆可称为"Programmusik"——"标题音乐"。照这样看，标题音乐自古便有。其次，标题音乐主要还是针对器乐而言，因为有歌词的声乐当然用不着提示，歌词本身就是提示。

如果我们把时间局限在西方文艺复兴以后、浪漫派音乐之前的范围内，来观察一下专业音乐创作的有关情形的话，就会看到，尽管在这期间，专业音乐作品大多是无标题的，但标题性的探索却不断在

进行。比较典型的有起源于15世纪英国的拨弦古钢琴维吉那(Virginal)音乐,它以效果摹拟为能事,如雷声、钟声、狩猎场景、战争场面等等。例如维吉那音乐的主要代表威廉·伯德(William Byrd)写的小品《钟》(The Bells,这大概是用器乐描写钟或铃的最早作品了)、变奏曲《车夫的笛声》,以及约翰·布尔(John Bull)的吉格舞曲《国王狩猎》等等。除了维吉那音乐以外,人们熟知的还有莱比锡圣托马斯教堂的音乐总监、管风琴家兼作曲家约翰·库瑙(Johann Kuhnau)于1700年写的六首钢琴奏鸣曲《圣经故事》,描写大卫和巨人戈利亚特作战的场面,大卫如何用音乐给所罗门王治好了病等等;再如意大利作曲家维瓦尔弟(A.Vivaldi)写于1725年的《四季》大协奏曲。大作曲家巴赫也写过一部六乐章均有各自标题的随想曲《送亲爱的哥哥启程》。贝多芬的第六交响曲《田园》则被当作近代标题音乐的起点。

“标题音乐”怎么会成为一个问题的呢?它最初是由法国当时年青的作曲家柏辽兹所写的《幻想交响曲,或一个艺术家生活的断片》(1829)引发的。柏辽兹的这部作品不仅有一个总的标题,而且附有一篇名符其实的“Programm”,对乐曲的内容作了详细的说明。于是引起巨大的轰动,并招致激烈的非议。交响诗的发明者李斯特挺身而出,为柏辽兹的这部作品及其它作品,也为自己的新发明和新美学,作



图六：贝多芬构思《田园交响曲》

（Lyser 画于 1833 年）

了火上浇油的辩护，与敌对方面展开了长达数十年的持久论战。“标题音乐”这个术语，便是在这一辩护及论战中产生的。

文艺复兴至18世纪的欧洲专业音乐或艺术音乐有一个显著的特点，就是大部分作品“无标题”。一方面，人们普遍认为音乐是乐音之间的一种纯粹嬉戏，是一种流动的造型艺术；另一方面，巴洛克时代的许多作曲家又赋予音乐一种表达普遍感情的意义，如前所说，这种感情是类型化的，但这并不影响优秀的巴洛克作曲家突破感情的音响模式，并且在这些模式中继续进行乐音游戏的艺术创造。特别是在德国，现代所使用的“音乐”这个词“Musik”，在18世纪以前尚未最后形成，那时普遍流行的是另一个词：“Tonkunst”，直译为“乐音艺术”，只是后来受法语“Musique”的影响，“Tonkunst”才逐渐被“Musik”所取代①。可见18世纪以前音乐作品普遍无标题不是偶然的，那时人们对“音乐”的理解，跟后来的概念有相当差异，人们仅仅用作品的调、调式、体裁、曲式等形式特征来称呼作品，再冠以作品创作者的名字，有时再加上作品编号，便等于给作品取了姓氏了。这种情况后来至今也始终延续着。

---

① 参见《杜登分类词典第七卷·语源学词典》，曼海姆，1963，第457页；另见O. Wessely：《音乐》，达姆施塔特，1972，第11页。

到了19世纪，情况大变。浪漫主义的实践家觉得传统的音乐“语言”不复能表达他们想要表达的东西，而他们要全面、细致、深入地介入生活，并且要介入每一个角落，要抒发他们对大至宇宙、星空、海洋、群山、莽原、森林，小至月色、玫瑰、雪花、溪流、雨滴、青草，对一切天上人间、远古现世、英雄凡夫、精神官感的种种最特殊、最个色的——而不是一般的和普遍的——个人的人生感受和最富个性的精微情感，哪怕是瞬间即逝的刹那感觉，他们都要捉住不放，令其永驻，他们的心是那样敏感，常常一碰便碎，他们梦幻、狂思、憧憬、随想，他们痛便流涕，笑就开怀，怒则狮吼，而那温馨和甜美更是醇得教人辄入醉乡。一句话，他们要“表现”(Ausdruck)！要“表现”一切经“自我”过滤的、从“自我”那里流淌出来的景色、感觉、故事乃至思想。于是，离开古典主义的节制、理性、规矩及固有传统，便是理所当然的；取而代之的是大胆新颖的和声效果、色彩绚烂的乐器配置，自由无迹的节奏处理，随心所欲的形式结构，他们改造了奏鸣曲式，发明了性格音调的展开技法，创造了交响诗、音画以及各种名目繁多的小品体裁。更为引人注目的一个表面特征是，他们为他们的大部分作品加上了标题。

奇怪的是，浪漫主义作曲家的改革实践一方面迅速赢得了广大群众，同时却反而遭到许多内行及

音乐爱好者的严加指责，这些指责集中到最后，便是音乐作品不该有标题。但是实际上，反对音乐作品有标题的动机和理由却是非常不同的。一方面，是出于对标题音乐创作者的美学思想或者这种美学思想所可能造成的后果的深刻的担心和忧虑，这一点我们放到后面去谈。另一方面，就是来自保守的习惯势力。他们对标题的反对只是一个表面的理由，而实际上反对的是新兴的标题音乐，即由浪漫主义的许多作曲家根据标题音乐的美学思想所创作的这种音乐本身。标题音乐对传统音乐的离经叛道，使保守派不满，以至于他们看不到标题音乐在各方面对音乐艺术发展的巨大推动作用。同时，“标题音乐”也因此在音乐史上有着严格的定义。并不是一切有标题的音乐都能称为狭义的“标题音乐”。后者是指 19 世纪一些浪漫主义作曲家自觉地按照一种审美意识发明的那种在理论和实践上都成体系的一种新音乐，它到今天虽然已经不新，但仍然存在，它的美学核心就是对自我的、个性的“表现”，特别是情感的“表现”。这使它与其它的、特别是古典主义的标题作品区分开来。不能说这之前一切有标题的作品都没有标题音乐的意识，我们也能泛指它们为标题音乐，但我们在提到“标题音乐”这个概念时，不能不首先明确“标题音乐”在历史概念和美学概念上对于 19 世纪浪漫主义的标题音乐作品的特指性。否则就无法解释为什

么标题音乐到了19世纪成了激烈争论的对象，成了一个大问题。

在标题音乐的自觉实践中，柏辽兹与古典主义的决裂最早、最彻底，更重要的是他那独树一帜的标题音乐作品所取得的巨大历史性成就，使标题音乐正式成了一个音乐品种，使前此所有标题作品都成了通向正宗标题音乐的铺垫。在标题方面，柏辽兹不仅使用提纲式的文字说明，而且发明了"固定乐思"，用固定的音乐主题代表确定的概念意义，例如柏辽兹在其《幻想交响曲》中用某一"固定乐思"喻指他的恋人。以后李斯特和瓦格纳分别在他们的交响诗和乐剧中大加宏扬，被称作"主导动机"，让乐曲的音乐展开完全根据、跟随和围绕着"主导动机"而进行。这种特性展开手法对19世纪以后直至今天的音乐创作发生了最广泛的影响，成了最流行的音乐思维方法和创作手段。显然，标题音乐的发明者是企图大大增强音乐的表现能力并极力扩张它的题材范围。于是促使音乐与其它（具象）艺术的结合，其本质是音乐与音乐之外的因素的结合，这音乐之外的因素的集中体现便是标题（包括乐曲中的音乐符号功能因素，例如固定乐思或主导动机）。标题意味着内容，乐音及其组合意味着形式。这就使新的标题音乐意识在当时被称为"内容美学"（Inhaltsästhetik）。

形式与内容这一对概念，是哲学家黑格尔的发



图七：感伤的慢板

(W.Busch 画)

明。黑格尔认为：从理论上可以把事物的构成分成两个方面，一是它的内在方面，即内容，一是它的外在方面，即形式；形式是外表，是“容器”，内容是材料，是装在“容器”里面的东西；没有没有外表的材料，没有没有材料的外表；但是材料决定外表，内容决定形式，当内容发生改变，形式必然随之改变。黑格尔的哲学是 19 世纪的流行哲学，浪漫主义作曲家无不受其影响，尤其是李斯特在其为柏辽兹辩护的文章中大段大段地一再引用黑格尔的话来支持自己的观点。李斯特说：“我们确信，艺术家比爱好者更加要求‘容器’，换言之，即形式具有丰富的感情内容。只有在这个‘容器’充满了感情内容时，它对于艺术家来

说才是有意义的。”[①] 在这之前舒曼在其分析柏辽兹的《幻想交响曲》的论文中也说："形式是精神的容器。形式愈大，用来填满这个形式的精神也就愈要充沛”。[②] 什么是音乐的内容呢？是情感。无论那些音乐以外的因素是什么，它们都体现为情感。标题音乐的作曲家认为，音乐艺术跟其它艺术根本不同的特殊性在于，音乐表现赤裸裸的情感自身。“情感在音乐中独立存在，放射光芒，既不凭借‘比喻’的外壳，也不依靠情节和思想的媒介”。[③] 因此，“标题音乐”的审美意识在当时也被称作“情感美学”(Gefühlsästhetik)，它与巴洛克时期的“感情美学”或“感情论”(Affektenlehre)有所区别。

跟“标题音乐”相对立的概念叫做“绝对音乐”(Absolute Musik)。“绝对音乐”这个概念变得著名起来是由于奥地利音乐批评家爱德华·汉斯力克在其名著《论音乐美》中对它的使用，汉斯力克在这本书中严厉批评了“情感美学”，而大力赞扬所谓“绝对音乐”。然而究竟什么是“绝对音乐”呢？要明确这个概念亦非轻而易举之事。支持绝对音乐的人的动机和理由同样是非常不同的。不过绝对音乐在表面上

---

① 李斯特：《柏辽兹和他的〈哈罗尔德〉交响曲》，载《李斯特论柏辽兹与舒曼》，中文版，第 42 页。

② 《舒曼论音乐与音乐家》，中文版，第 56 页。

③ 李斯特：《论柏辽兹与舒曼》，中文版，第 27 页。

的特征至少可以缩小到这样一个范围内：它的拥护者都不反对以维也纳古典乐派及之前的巴赫的器乐作品作为楷模，而这些作品的绝大部分是没有标题的。可是标题音乐家仍然不认为那些作品是无标题的，他们借助一种新的理论——音乐阐释学，象变魔术般地变出了本来没有标题的作品的标题。

音乐阐释学(Musikalische Hermeneutik)是由德国音乐学家赫尔曼·克雷茨许玛(H.Kretzschmar)于1902年提出来的，但是在这之前半个多世纪，就已经在一些浪漫派作曲家那里有了萌芽。他们认为，既然不存在无内容的形式，那么也不应存在无标题的音乐，因此，无标题的音乐其实是有标题的，只不过作曲者没有讲出来罢了。舒曼把音乐的无标题现象比作"树木花草的根都深藏不露"。① 他发现，听众有一种潜在的标题欣赏的必然倾向，不管你说不说出标题，他总要去联想；而作者也常常发生从视觉印象转化为听觉印象的创作冲动，音乐作品往往就是这种联觉冲动的产物，例如莎士比亚的《仲夏夜之梦》启发了门德尔松的灵感，舒曼说："为什么贝多芬在创作幻想曲的时候，不能兴起关于不朽的思想呢？他由于凭吊一位阵亡的英雄有所感触，而创作了一部交响乐作品，另一位音乐家对幸福美好的往

① 《舒曼论音乐与音乐家》，中文版，第80页。

昔的缅怀而创作了一个作品，难道这样的创作方式有什么不对的地方吗？"① 标题音乐家认为，既然听众和作者都有标题欣赏和标题创作的下意识，那为什么不能把这种下意识揭示和还原出来呢？既然存在着《朱庇特交响曲》、《春天奏鸣曲》、《月光奏鸣曲》、《命运交响曲》、《革命练习曲》这些听众后加的、且为人们普遍默认的标题，那为什么不把所有无标题的标题内容都加以一一考证呢？奥地利当代音乐学家邓雪特(Roland Tenschert)从这个立场出发，甚至宣称："人们通常喜欢将标题音乐和绝对音乐作截然的对立，然而，一个这样的对立在某种程度上只是一种虚构。"因为，"一个无内容的形式显然是荒唐的，正如一种音乐被当作鸣响着的虚无是不可想象的。"所以，"所谓的绝对音乐与标题音乐之间并不存在一个不可逾越的鸿沟，而仅仅是一个量或度上的差别。"② 这就等于将绝对音乐纳入标题音乐的轨道将二者统一了：绝对音乐只是"所谓的"，它不过是无标题的标题音乐。

抱定这样一个信念：没有无内容的形式，形式是内容所决定的，形式来自内容，标题音乐的理论家们在实践之后创立了他们的理论——音乐阐释学，这一学说流行于第二次世界大战之前的数十年中。"音

---

① 《舒曼论音乐与音乐家》，中文版，第 81 页。

② 邓雪特：《音乐家撷华》，维也纳，1940，第 213 页。

乐阐释学的目标是，使音乐中的事件可以明确地为听众所把握。"①按照克雷茨许玛的意见，音乐阐释学的任务是："探索被形式所包住的意义及观念内容，全面寻找躯壳里面的灵魂，……查明艺术作品每个局部的纯粹思想内核，借助一切手段，利用从专业教育和普通教育中获得的所有知识和个人的才能，在最透彻地弄清了每个最小的细节以后，进而解释和诠释整个作品。"②克雷茨许玛断言："仅从音乐的内容的意义上讲，根本就不存在什么绝对音乐！"③绝对音乐也不可能没有内容，它与标题音乐的内容完全是同一个，即情感。"情感在音乐中体现为动机、主题和音型，它们或者是单一的，或者是联合的和混合的"，"阐释学则要从乐音及其组合中找到感情的答案，用语言说出感情发展的结构。"④克雷茨许玛认为，对无标题音乐作品的内容阐释不仅应当对作品的音乐要素如动机、主题、音型等进行情感分析，而且应当与作品的外部研究紧密结合，例如"传记与历史能对此提供手段。"⑤他说："如果我们从传记和

---

① S.Bimberg 等编：《音乐美学手册》，莱比锡，1986 年第 2 版，第 410 页。

② 克雷茨许玛：《关于建立音乐阐释学的倡议》(1902)，载《彼得文库中的克氏文辑》，莱比锡，1911，第 168—169 页。

③ 同上书，第 175 页。

④ 同上书，第 173 页。

⑤ 同上书，第 175 页。

史料中得悉了诸如莫扎特是如何写出他晚期的降E大调和g小调交响曲以及贝多芬是怎样写出他的降B大调交响曲的种种有关情况的话，那么，对感情与生命事件之间是否存在着内在关联的探讨，就不只是可以的问题，而简直是绝对必要的了。对作品产生时代的思潮和精神的了解，对那时特有的音乐风俗的了解，也常常能够增进我们对无标题器乐作品的对象和内容的领会”。① 克雷茨许玛不仅提出理论，而且将这门他称之为的“翻译的艺术”应用到了他编写的多卷本音乐欣赏手册《音乐会指南》中。克雷茨许玛的影响是巨大的，在他之后，用历史的、文献的、社会学的方法对音乐作品进行外部研究（包括以外部为基础、以外部证明为目的的内部研究）者不计其数，20世纪的音乐批评、乐曲解说多多少少受到他的左右。在他的后继者中，有两个人值得提到。一位是法国音乐学家阿尔伯特·施外策（Albert Schweitzer, 1875—1965），施外策本人是巴赫专家、巴黎巴赫协会的创始人之一，1905年，他发表了他的长篇名著《音乐画家巴赫》，把巴赫解释为一个音乐的“画家”，书中通过对巴赫作品的大量动机、主题与丰富的巴赫传记材料的分析考证，说明巴赫创作和演奏时下意识的“绘画般的联想和表现”，因而

---

① 克雷茨许玛：《关于建立音乐阐释学的倡议》（1902），载《彼得文库中的克氏文辑》，莱比锡，1911，第175—176页。

巴赫的那些大量的无标题的前奏曲、赋格曲、协奏曲、组曲、重奏、托卡塔等等无不可用“音画”来把握。另一位，阿诺尔德·谢尔林（Arnold Schering, 1877—1941），德国著名音乐学家，是研究贝多芬的专家。在其发表于1934年的名著《贝多芬新解》中，把贝多芬的钢琴奏鸣曲跟莎士比亚的戏剧相印证，考出贝多芬无标题奏鸣曲的莎氏标题，例如人称《月光奏鸣曲》的作品27号第2首升C小调奏鸣曲，被谢尔林称为《李尔王》，再如同样不是由贝多芬自己命名的《热情》奏鸣曲，作品57号f小调，谢尔林证明它是《麦克白斯》的读后所感，因而称它为《麦克白斯》奏鸣曲。在《贝多芬新解》中，谢尔林把音乐阐释学发展了一步，他提出，音乐阐释学的任务不仅是解释音乐作品的内容，而且还应当寻找作品在音乐之外的起因。

音乐阐释学将标题音乐的美学发展成一个完善的理论体系，因而意味着这种美学所达到的一个高点，但同时却也孕育着一个极端化的趋势，一些音乐阐释学家恨不能将那些无标题的器乐曲的每一段每一句都配上歌词，以注明这一段这一句的“内容”，例如谢尔林就给贝多芬第五交响曲（所谓《命运》）的第二乐章主部主题配上了宗教内容的歌词。我们从李斯特对柏辽兹的《哈罗尔德在意大利》的乐曲解说已能看出这种趋势早有端倪。给经典的无标题器乐曲

填上歌词(这在当代的流行歌曲中倒是时有所见),显然由于多种原因难以做到,但是李斯特的乐曲解说却具有典范意义。他的解说通篇讲述着故事,音乐的每段每句均有情节与之对应。这样的解说自然对外行十分适宜,易于使乐曲获取最广泛的接受。李斯特本人的文学天才也在解说中得以充分发挥,他的解说本身就象是一篇优美的散文诗。然而,这样一种解说方式的弊病也是很明显的,人们有理由怀疑:音乐听众在这种解说面前,他们的注意力会自觉地放在音乐本身呢?还是会不由自主地被诱使去听一篇配乐的散文?他们所受到的感动有多少是来自音乐呢?他们在音乐上所达到的程度更大些呢?抑或仅仅听到的是一篇散文的配乐?问题不单在此,音乐阐释学受到的批评更在于它所阐释的内容和发掘的"标题"可信到何种程度。人们至今还在批评说:"这样一种读物只会把人们对音乐的体验引入迷途,因为它把那种猜测性的解释弄到比明确还要明确的地步,而忽视了符合专业特点的解释,即与音乐本身相关联的解释和那种不寻求确切的意义、而只与历史的意味相关联的解释。这种方法实际上脱离了对音乐的体验,而导致对音乐作品作一种任意挂钩的、非音乐关联的理解。它掀起一种与音乐体验相脱离的、纯粹主观的、尽管好象是建立在科学基础上的、肤浅的音乐命名热,那不过是些浮夸的空话或机械地添

加上去的文学或历史的数据而已。音乐教育学的文献中充斥着阐释学的影响，这种情况不能再继续下去了"。① 的确，尽管人们承认阐释学的方法及其成果对音乐作品和音乐史的认识有着不可估量的积极意义，然而至今为止，许多人仍然不肯信服音乐阐释学所据以的美学基础以及在此基础上得出的"极端"定论，认为"这种方法始终处于困境或者完全不可能成功地说出作品的客观内容"。②

以音乐阐释学的理论为代表的标题音乐的美学，是为"内容美学"，与其对立的称为"形式美学"；1929 年，国立维也纳音乐学院的美学教授卡茨(F. M.Gatz)在其所编《音乐美学的主要流派》一书中，借用康德的伦理学术语，将"内容美学"称为"他律论的美学"，将"形式美学"称为"自律论的美学"。但这种划分在当时的普通美学著作中已经出现，卡茨实际上是借用了当时的普通美学成果。在卡茨作了这种划分后，"他律论"与"自律论"这一对术语便在音乐美学中迅速流传开来，并且反过来对普通美学作出了贡献，因为"他律"与"自律"的对立从来没有象在音乐这门艺术中这样尖锐过，从而可以将音乐中

① A.Günther:《音乐欣赏的教育学著作中的阐释学方法批判》，博士论文，哈勒，1972，引自比姆贝尔格等:《音乐美学手册》，莱比锡，1986 年第 2 版，第 412 页。

② F.Herzfeld:《音乐百科辞典》，美因河畔法兰克福，1973 年第 6 版，第 236 页。

内容与形式的关系作为他律与自律的典型关系。而音乐中内容与形式的关系也因此成了音乐美学的经典课题，这种关系的特殊性超过了其它任何艺术的同类关系。

在概念史上，音乐的内容与形式这一对术语本来是由标题音乐家提出并广泛使用的。他们借用黑格尔的思想作为自己的理论依据，并把对立的一方指斥为不要内容的形式主义者，由此引发一场关于音乐的内容与形式的理论混战，成为已经爆发的标题音乐与绝对音乐之争的哲学反映。在涉及内容与形式的论争之前，我们要先解决一下绝对音乐的概念问题。辞典上这样说："绝对音乐指纯音乐，跟音乐自己以外的事物无关，尤其跟其它艺术门类不发生联系，也就是说，不企图使语言的形式和内容变成音乐，不企图模仿、描画或摹绘抽象物与具体物，不企图描述或表现情绪或情感，而且也不管时间、地点和场合。这样，具有自己的法律的音乐，与它的存在和表达，就建立在音乐的形式和格局这样一种自律的基础上"。① 这是用黑格尔的形式概念对"绝对音乐"作的概括。此外，一般还认为，"绝对音乐"这个词，是在德国近代唯心主义哲学家如康德、谢林用于"绝对美"之后，"由汉斯力克第一次将其用于音乐"。②

---

①② 《里曼音乐百科辞典》"绝对音乐"条，作者：H.H.Eggebrecht,1967 年版。

然而情况并不完全如此，“绝对音乐”恰恰是汉斯力克的劲敌瓦格纳首先使用的。《论音乐美》发表于1854年，而瓦格纳在其发表于1852年的代表著作《歌剧与戏剧》中早已宣称：“要在绝对音乐的基础上完成真正的戏剧。”①（原文为斜体字）再往前，这个概念亦在瓦格纳更早的著作《未来的艺术作品》（1849）中多次出现，例如瓦格纳问道：“贝多芬能够而且必定是对海顿和莫扎特的发展；音乐的守护神把他降临人间，赋予使命，他是一个无需人们等待的必然；可是现在有谁能发展贝多芬、发展那在绝对音乐的领域里发展了海顿和莫扎特的人呢？”②显然，“绝对音乐”这个概念在目前而言，暂时还只能按照辞典上的传统解释，要澄清它，尚有待深入探讨，虽然汉斯力克在《论音乐美》中写的这句话：“只有器乐才是纯粹的、绝对的音乐”③已经过去一百多年了。进入本世纪六十年代，为了重新认识19世纪音乐史和音乐美学的需要，“绝对音乐”这一概念亦被重新审查。人们把突破口放在“形式”概念上，例如1967年霍尔（R.W.Hall，英国）发表的论文《论汉斯力克在音乐中被信以为真的形式主义》和同年达尔豪斯

---

① 《瓦格纳文集》，美因河畔法兰克福，1983年纪念版，第7卷，第21页。

② 同上书，第6卷，第73页。

③ 汉斯力克：《论音乐美》，莱比锡，1854年第1版，第20页。

（Carl Dahlhaus，联邦德国）发表的迄今为止在这方面最重要的论文《爱德华·汉斯力克与音乐的形式概念》。因为"绝对音乐"的支持者在哲学和美学上被指控为"形式主义者"，所以，"形式"这一概念势必首先触及。一些学者经过研究后认为，绝对音乐思想的代表人物所说的形式，不是"内容与形式"这一对概念中的那个"形式"，也就是说，不是黑格尔的"形式"。

爱德华·汉斯力克（Eduard Hanslick，1825—1904），人称"形式美学的沙皇"，①他写的《论音乐美》由于历史原因和他当时所处的大批评家地位，更由于其深刻而极端的意见，成了形式主义美学的经典文献。因而他所说的"形式"概念是探讨的焦点。汉斯力克有一句使他被定为形式主义代表人物的决定性名言，这就是："鸣响地被运动着的形式是音乐唯一的和仅有的内容和对象"。②这句话是一个悖论，因为它用不属于自己思想范畴的概念来表达自己思想范畴的概念，它用异己的东西来解释自己的东西。汉斯力克说，音乐的形式就是音乐的内容。形式＝内容。若用流行的黑格尔概念去理解这个悖论，那么形式主义的帽子汉斯力克是戴定了。其次，

① 克雷茨许玛称汉斯力克的话是"形式美学家的沙皇敕令（Ukas）"，参见《彼得文库中的克氏文辑》，莱比锡，1911，第179页。

② 汉斯力克：《论音乐美》，莱比锡，1854年第1版，第32页。

汉斯力克从《论音乐美》的第二版起，开篇便说要用“自然科学的方法”来探讨作为艺术的音乐。若真如此，那么他的形式主义的帽子同样是戴定了。可惜实际情况并非如此，他的“形式”概念既非那个与“内容”对立的“外壳”或“躯体”，他的方法亦非那种与艺术创造的本质相对立的自然科学方法。

长期以来，汉斯力克的上述悖论句子被普遍从心理学方面来理解和批驳，例如德国美学家洛策(Hermann Lotze)在批评汉斯力克时反问道："我们为什么不承认，种种确定的感情同样也能由乐音之间种种确定的连接方式表示出来？因为不同的音乐织体唤起我们对不同的外在事件的不同想象，更重要的是，由此就会使我们回忆起内心的种种心情运动，这些心情运动在与音乐相似的形式诸如紧张、平和、松懈的交替中进行着。"① 另一方面，以里曼为代表，又从乐理出发，把音乐的形式规定为“音高与音长的各种关系”的总和，批评汉斯力克“没有抓住主要的东西，即忽视了旋律运动首先和主要肯定是自由流露出来的感情”。② 德国当代音乐学家卡尔·达尔豪斯指出，汉斯力克的“形式”概念既不是心理学的，也不是乐理的——这二者均基于黑格尔的形

① 洛策：《德国美学史》，慕尼黑，1868(1965年影印本)，第480页。

② 里曼：《音乐美学入门》，莱比锡，未刊明出版年份，第41页。

式概念，而"是一个哲学命题"，① 这个哲学命题跟形而上学的本体论紧密相连，而跟黑格尔逻辑学的形式概念无关。达尔豪斯指出："汉斯力克由于时代精神的干扰，尽管最终没有违反自己的美学信仰，但却违反了其美学信仰的前提。在《论音乐美》后来的诸版本中删去了把美学跟心理学彼此分离的那些句段，'形而上学'这个词为'自然科学'所代替"。② 所谓"时代精神"是指19世纪自然科学的突破性进展对社会生活发生的巨大影响，社会科学领域也被自然科学的成功所笼罩，纷纷借鉴自然科学的实验方法和精密思维。《论音乐美》还有一个版本的问题，此书出到本世纪80年代，已达到20多个版次，但从初版到作者逝世时的9个版次之间，每版均有多多少少的修改，其中以第二版和第三版的改动为最，但书中的主旨和基本行文大体不变。达尔豪斯已经指出了书中的两处重要改动。这两处在初版时分别是：（1）"对试图通过形而上学的本体论接近美的本质和揭示其奥秘的美学作哲学的探讨，是新时代对美学的要求"。③（2）"因为产生和感受一切艺术美的官能不是情感，而是作为纯粹观照活动的幻想力，所

---

① 卡尔·达尔豪斯：《古典的与浪漫主义的音乐美学》，Laaber，1988，第291页。

② 同上。

③ 汉斯力克：《论音乐美》，莱比锡，1854年第1版，第1页。

以音乐的艺术作品体现一种独特的、不以我们的感觉为前提的审美产物，这一审美产物必须脱离它在发生时和效果上所伴随的心理学附加因素，把科学的观察纳入它的内在本性”。① 这两处除了第二处“所以……”之前半句保留了以外，皆在后来的版本中删去。指出这两处删改是有意义的，因为汉斯力克尽管在后来的版本中加上了要抛弃思辨的形而上学的话，但却又不对他的这本书作大的修改，因此，“汉斯力克对形而上学的抛弃既不彻底，亦不可能”。② 我们应当从形而上学的传统哲学，而主要不是从黑格尔的形式概念，去理解汉斯力克。

形而上学的本体论哲学所认为的“形式”，不是一个跟“内容”对立的概念。形式是“理式”(Idee)，是总揽万物的“精神”(Geist)，是生命的本质及其显现。形式是充满生命力的形式，是人的生命力能在其中“自由游戏”的形式。自从莱辛在其《拉奥孔》中第一次使用了“想象力的自由游戏”这一概念以后，它很快变成了德国古典美学的核心概念之一，康德接过它，把它上升到哲学美学，“想象力的自由游戏”就是要让“心灵之力”去创造一种无目的、无对象、无概念而又“普遍可传达的快乐”。然而这种无内容的(但

---

① 汉斯力克:《论音乐美》，莱比锡，1854年第1版，第52页。

② 达尔豪斯:《古典的与浪漫主义的音乐美学》，拉柏，1988，第291页。

又和内容的最高本质相联系的)、无功利的(但又和功利的最高目的相适合的)形式，并不是那种数理的、逻辑的、外在的形式，康德说："一切僵死的合规则的东西(它接近数学的合规则性)本身就含有违反鉴赏力的成份：它们不能给予观照玩味的长久保持，而是令人无聊乏味……。相反，那种能使想象力自动地合目的地游戏的东西，却使我们感到时时新颖，对它流连不疲。"① 席勒再接过康德，他把人的生存冲动分为两种："感性冲动"和"形式冲动"。"感性冲动用无法割断的纽带把努力向上的精神捆绑在感性世界中，它把抽象从通向无限的自由行程上拉回到现时的界限之内。"②"形式冲动"又可称为"游戏冲动"，它把富有生命力的想象力纳入形式，使形式具有一种"充实的无限性"。③ 此外，想象力(Einbildungskraft)并不是对具体形象的图画般的表像思维活动——如同原始思维那样，而是一种挣脱物质束缚通向自由的人类高级思维之一的审美活动，席勒注解道："一个心灵具有这样的才智，通过其处理方式能把最无足轻重的事物和最微不足道的对象转化为无限的事物。"④ 正是德国古典美学的美的形而

① 康德：《判断力批判》，美因河畔法兰克福，1974，第 163 页。
② 席勒：《美育书简》，中译本(文联版)，第 76 页。
③ 同上书，第 109 页。
④ 同上书，第 119 页。

上学思想贯串在汉斯力克的《论音乐美》中。由此出发，“音乐的形式就是音乐的内容”这个悖论便找到了解答的前提：形式既不是具体的内容，也不是那个“内容”的外壳；它是从具体的感性抽象出去、升华上去从而体现生命本身的特殊审美活动，而想象力则意味着生命本身对于形式的“游戏”能力、“玩味”能力、“品索”能力。

实际上，在汉斯力克之前，瑞士音乐学家奈格利（H. G. Nägeli, 1773—1836）已经在其《为音乐爱好者所作的音乐讲座》（1826）中预先说出了汉斯力克的命题，奈格利写道：“音乐没有内容，没有人们通常认为的那种内容，也没有人们企图强加给它的那种内容。它只有形式，只有乐音及乐音序列按照规则组合起来的一个完整世界”。① 奈格利又说：“音乐的本质除了游戏以外，什么也不是”。② 他显然受了席勒的影响，称音乐的创造和欣赏是一种“自由的形式游戏”，③ 并且用“形式”来反对“感情”：“音乐用它的形式游戏来抵制任何一种用色彩、图形和形象把心灵置于感情之中的可能做法。它竭力在游戏中挣脱感情。”④ 还值得注意的是，奈格利把“想象力”转换成了另一个意义完全相同但比

①② 奈格利：《音乐讲座》，施图加特和图宾根，1826（1980年影印本），第32页。

③④ 同上书，第33页。

“Einbildungskraft”(想象力)更为流行的希腊词“Phantasie”——“幻想力”。这个词也正是汉斯力克极度重视并予极高评价的一个概念。奈格利说：“音乐与精神、与充满创造力的精神最紧密地联结在一起；她简直就是精神的催产士；她深深地激动着艺术家的心底，她用幻想力引导艺术家进行艺术创造活动。”又写道：“如果一个用音符来表演的产品显得非常有生气，如果它不受现成的艺术规则和艺术形式的束缚，那么就有理由称其为Phantasie。也就是说，在我们这儿，幻想力这个词已经变成了一个艺术用词，它——指出这一点是非常重要的——不仅是许许多多艺术用词中的一个，那些艺术用词只是分别表示自己单独的艺术形式，而且君临一切单独的艺术用词，它标志着形式的最高自由和最高理想。”①

现在再让我们来看一看汉斯力克是怎样说的。汉斯力克说：“形式这个概念在音乐中的体现是极为独特的。由音乐构成的形式不是空洞的，而是充满了的，不是仅仅某个真空的线条划分，而是由内向外抒发的精神。”② 在汉斯力克那里，“形式”是跟“理式”(Idee)联系在一起的，我们已经知道，“理式”是西方

---

① 奈格利：《音乐讲座》，施图加特和图宾根，1826(1980年影印本)，第120页。

② 汉斯力克：《论音乐美》，莱比锡，1854，第34页。

古典哲学形而上学本体论的最高范畴，它代表宇宙万物的普遍"精神"，它既是抽象的，又是无处不在、生生不息的生命本质。汉斯力克说："假如要问，这些乐音材料用来表现什么？ 回答是：音乐的理式。"①又说："正如任何一个具体现象那样，总是朝上指向较高一级的属类概念，朝上指向最先充实这个现象的理式，并且就这样一步步愈来愈高地一直到达绝对理式，同样地，音乐的理式也是这样。"② 在另一处，汉斯力克说得更为清楚："这是一种最高的特别境界，正是既针对形式范畴又针对内容范畴的那个精神内涵居于音乐中的这一境界。人们习惯于把充溢于乐曲中的情感看成内容，看成理式，看成精神的内涵本身，反倒把艺术家所创作的一定的乐音排列组合看成纯粹的形式，看成外观的现象，看成那超感事物的感性外套。可是恰恰唯有'特有的音乐的'部分才是艺术家的精神的创造，而直观着的精神则与艺术家的精神心会神交"。③ 汉斯力克一再强调，音乐决不是"刺激听觉的声学游戏"，说："音乐是一种Spiel（游戏），但不是Spielerei（玩艺儿）"。④ 这个意见在迷恋于官能和听觉刺激以及声学效果的今

---

① 汉斯力克：《论音乐美》，莱比锡，1854，第 32 页。

② 同上书，第 15 页。

③ 同上书，第 72 页。

④ 同上书，第 102 页。

天，愈显出其重要性了。汉斯力克所强调的“特有的音乐的”（“spezifisch-musikalisch”）——无论在初版中还是在后来的诸版中，这个词组都被不断地、不厌其烦地强调——是什么意思呢？它的意思是：

第一，如果一定要用流行的“内容—形式”概念的话，那么，音乐的形式就是它的内容。汉斯力克这本书的书名本身就可部分地说明问题，“Vom Musikalisch-Schönen”，这是一个如“特有的音乐的”一样由汉斯力克自己制造的复合词组，它的意思是强调“论音乐本身的、特有的、不同于其它艺术的美”，而不是一般的、合乎普通语法的“Von der Schönheit der Musik”（论音乐的美）或“Von der Schönheit in der Musik”（论音乐中的美）。[①] 1896年，汉斯力克为其亡友特奥多·彼尔洛特（T. Bilroth）编辑了一本遗著，取名为《谁是音乐的？》，即“Wer ist musikalisch?”也说明了“musikalisch”这个词在德国19世纪音乐美学中的特定含义，它跟另一个词“literarisch”即“文学的”相对立：一个人在创造音乐或接受音乐时，是“音乐的”呢？还是“文学的”呢？是“音乐美”（Das Musikalisch-

---

① 顺便要指出《论音乐美》的书名翻译问题，英译本作《The beautiful in music》，法译本作《Du beau dans la musique》，均不够确切，没有拿准汉斯力克自创那个词“音乐美”的深意。

Schöne)，而不是“文学美”、“绘画美”、“舞蹈美”或其它的“某某美”；“音乐美”应作一个词来理解，而不是“音乐的美”这样一个词组。汉斯力克认为，“音乐美”是一种不同于其它艺术门类的、基于“特有的音乐的”之上的美，这种美是由于音乐的材料的特殊性造成的。任何其它艺术的材料在自然界均可找到原型，只有音乐不然，音乐的材料——乐音及其体系，在自然界中并不存在。因此，音乐的美，它只能到乐音及其体系中去寻找，而不能根据异己的材料——如形象、语言（概念）等，去寻找自己的美；自己的美当然只能建立在自己的材料之上。这就等于否定了舒曼的著名论断："一种艺术的美也就是另一种艺术的美学；只是材料各各不同而已"。① 如果说形象、语言（概念）这些材料所塑造的东西以及由此引起的种种情感是其它艺术的内容，那么这种内容并不是普遍适用的，音乐便没有这样的内容；如果一定要认定这种内容为普遍，那么音乐只好“无内容”。因此汉斯力克有理由说，音乐的形式就是它的内容。可是我们已经指出，这只是一个悖论，它是以异己的、敌方的概念来表达自己的意见。汉斯力克并不把乐音及其体系（音程、节奏、和声等等）看作形式，它们仅仅是材料，而音乐的规则同样属于材料的范畴，汉斯力克

---

① 《舒曼论音乐与音乐家》，莱比锡，1914，第1卷第26页。

说："数学的任务仅仅是把材料加以归整，为接受精神的处理作准备，而且只在一些最简单的关系中扮演隐蔽的角色，可是音乐的思维绝非躲在幕后的数学，它要发出光亮"。① 汉斯力克认为，和声也可以变为形式，但那只有在它超越规则而位于其彼岸时，方才具有形式意义，这时作为形式的它便不再是法则，而是"人类精神的产物"，② 是由"普遍的、有着音乐才能的精神，用智慧性而非必然性，无意识地创造出来的灵物。"③ 而作曲，"它是精神用蕴含着潜在精神的材料所进行的一种工作。"④

第二，如果一定要用流行的"内容—形式"概念的话，那么，音乐既非形式又非内容。实际上，汉斯力克提出的命题不仅针对了音乐的特殊性，而且由此涉及到了整个艺术的特殊性。如同康德和席勒都没有否定艺术作品中内容的合法性一样，汉斯力克也没有否定音乐的情感作用。但是，情感并不是音乐的特权，其它艺术同样也要以感动人心为目的；其次，尽管李斯特说音乐的内容是赤裸裸的、不依附概念和形象的情感自身，然而音乐的标题及主导动机等不就是概念和形象吗？如此，人们在听音乐时所产生

---

① 汉斯力克：《论音乐美》，莱比锡，1854，第 47—48 页。
② 同上书，第 85 页。
③ 同上书，第 87 页。
④ 同上书，第 35 页。

的情感在多大程度上是来自音乐自身呢？李斯特显然是自相矛盾的。问题的关键尚不在此，汉斯力克指出“特有的音乐的”，意在说明，“特有的艺术的”，他想要分清，什么是艺术？什么是非艺术？按照早期浪漫主义者的看法，音乐艺术的特殊性就在于，由于它的艺术材料比任何其它艺术都更加纯粹，由于这种材料既是抽象的，又不是理性世界的，既代表着自然的感性本质、又不是自然界的原型，所以，音乐艺术集中体现了全体艺术的共性，而“艺术”与“非艺术”的对立在音乐中便体现得犹为典型。汉斯力克指出：“可是情感的表达实在既不是音乐也不是其它任何一种艺术的任务。接受美的器官不是情感，而是幻想力，即那种纯粹观照的活动。”① 这里涉及的已经是“艺术”与“非艺术”的区别了。“非音乐”这个概念应该包括两个子概念：（1）非音乐艺术的其它艺术，（2）既不属于音乐艺术也不属于其它艺术的东西——即“非艺术”。用什么来区别音乐艺术与其它艺术呢？用音乐的特殊材料；用什么来区别音乐艺术与“非艺术”呢？汉斯力克的回答是：用“幻想力”。他说：“奇怪的是，音乐家们和美学家们老是拘限于‘情感’和‘理性’的对立中兜圈子，好象出路就不能正巧放在这争执不下的两端之间。诉诸听众幻想力

① 汉斯力克：《论音乐美》，莱比锡，1854，第4页。

的乐曲诞生于艺术家的幻想力”。①“情感”和“理性”，也就是“内容”与“形式”。汉斯力克提出，应跳出这两个概念寻找第三者：幻想力。但这并不是汉斯力克的首创。人们可以追溯到康德。康德划分出人对现实的三种关系：求真、求美、求善。于是人们要求一件艺术品应达到真美善的统一。可是是什么把一件艺术品跟一件非艺术品区分开来的呢？是真？是善？真是科学，善是道德，于是只能是美。真或假涉及“形式”，属于合规律性，属于对错的逻辑判断。把属于“真”范畴的“形式”跟“美”区分开来，席勒已经做过了。他认为人们长期以来以为属于美的特性的秩序、匀称、完善性等等，均与美本身无关；“真”代表着自然的本性，因此对匀称的破坏就是对自然和逻辑的破坏，但不能反过来说匀称的东西就是美的东西；席勒认为“真也是美的材料”，因而“内容”的外壳“形式”也同样是他律的。②其次，善或恶则涉及“内容”，这是容易理解的。情感有善恶，属于“内容”。“内容”与物质的功利有关。在做了以上说明以后，我们再来读汉斯力克的以下一段论述，相信比较容易懂了：“听者在纯粹的观照中欣赏鸣响着的乐曲，他必须排除任何物质的功利。让自己被情感所激动，这种

---

① 汉斯力克：《论音乐美》，莱比锡，1854，第4—5页。

② 参见席勒：《卡利亚斯或论美·1753年2月23日致克尔纳的信》，中译文见《美育书简》（中国文联出版公司版）附录。

倾向就是物质的功利。如果美只是引起单纯的理性活动，那是逻辑的，而非审美的；如果效果主要是情感则更成问题，那恰恰是病理的。"① 因此，汉斯力克认为，只有幻想力才涉及美——这一强调在《论音乐美》中随处可见。我们也许可以这样来理解汉斯力克：一般所说的"形式"和"内容"都是他律的，而"美的形式"(席勒)，既是幻想力自由游戏的创造物，又是可激起幻想力在其中自由游戏的观赏物。"美"的本体，它处在一个可以意会难以言传的"幻想力"的领域。

在汉斯力克的《论音乐美》中，既隐藏着高深、玄妙但非常深刻的哲学形而上学，又表达了每一个真懂艺术的艺术家都能同意的浅显道理：永恒的艺术作品，不是内容大于形式的东西，也不是形式大于内容的东西；永恒的艺术作品，它是唯有艺术家(不是精通艺术技法的教师)才具备的一种品质所造就的灵物，这种品质能够将内容和形式加以统一并升华上去。另一方面，如同汉斯力克一再声明的那样，他并不否认音乐可以表现情感，尽管情感不属于"特有的音乐的"；他反对的乃是一种"情感的美学"——反对的不是情感，而是它的美学！这种美学有可能把音乐引入歧途：如果贵族式的经院美学或学院美学

① 汉斯力克：《论音乐美》，莱比锡，1854，第5页。

容易犯“形式大于内容”的错误，那么这种革命的美学就容易导致“内容大于形式”。这种可能的倾向舒曼也觉察到了，这个觉察比汉斯力克还要早，早在1835年，舒曼就在一篇评论史波尔的文章中写道："贝多芬完全意识到了他在《田园交响曲》中冒的危险。在乐曲的前面他注明的那几个字‘情趣的表现多于画面’向作曲家们提供了一个完整的美学，假如画家把他画入一幅肖像，他坐在一条小溪旁，手捧着脑袋，凝视着潺潺流水，那真是太可笑了。在我们的交响乐里，我发觉，这种审美的危险愈来愈大了。”①1842年，舒曼在另一篇评论史波尔的文章进一步提出了“纯粹的音乐的美”这个概念："确实，史波尔的性格特征能够使他不标上自己的姓名就发表他的所有作品，而人们一眼就能认出他来。但是，我们必然永远对他的杰作所抱有的兴趣，还基于一些另外的因素，不是仅仅基于他那个性的魔力，而是更基于他的丰富的艺术涵养，基于与其个性特征因素对立的纯粹的音乐的美。因为一个音乐大师的名声往往会使我们分不清他的音乐的优劣，而很可能他的某个作品正好不那么杰出。史波尔则以那堪称典范的形式给予我们一切，在其优雅得体的袍泽里显示了自

① 舒曼:《史波尔的交响曲<乐音的神圣>》，载《舒曼论音乐与音乐家》，莱比锡，1914，第1卷第65页。

己。”① 尽管在这里舒曼所用的“形式”概念仍然有黑格尔的痕迹。事实上，李斯特作为一位真正的音乐大师，也并不是没有注意到标题音乐可能产生的副作用，还在汉斯力克的《论音乐美》之前，他就已经强调：“对于在自己的创作中接触到（即使是很少的接触）标题性的作曲家，就必须考虑，标题是会被滥用到如何惊人的地步，并且应该牢牢记住：只有出于诗意所需，作为整体的不可分割的一部分，作为理解整体所不可缺少的东西，标题或曲名才是必要的。”②

标题音乐的理论似乎与早期浪漫主义的器乐形而上学的美学是矛盾的。但这只是一个表面的假象。由器乐的形而上学发展而来的绝对音乐的思想，是如此深深地渗透了19世纪敌对双方的意识，以至于他们都在绝对音乐的思想基础上自觉或不自觉地谋求妥协。一方面，李斯特声明，要跟一些标题音乐的热烈拥护者划清界限，因为那些人“说什么神圣的艺术是不能自己独立自在的”，所以，“假如为了恢复真理的原故，必须抛弃一切标题，那么毫无疑问，我们宁可失去这个音乐的最丰富的泉源之一，也决不肯去切掉音乐艺术的生命线，否定它有独立存在的价值，”也决不肯“背弃旧日的信仰”。③ 舒曼，这位比李

① 舒曼：《史波尔的钢琴三重奏，作品119号》，同上书，第2卷第92页。

② 《李斯特论柏辽兹与舒曼》，中文版，第25页。

③ 同上书，第26页。

Eduard Hanslick



图八：汉斯力克回忆录封面

——"汉斯力克审判瓦格纳"

斯特更早的柏辽兹辩护士，也说："如果一个作曲家给我一个他的音乐的标题，那么我要说：'还是让我先听听你创作的美丽的音乐吧，然后你的标题兴许会使我愉快'。"① 另一方面，汉斯力克也并没有完全否定标题音乐中的优秀作品，他不仅在《论音乐美》那样极端的情况下还部分地承认了柏辽兹，更在后来大量的音乐评论中赞扬了包括标题作品在内的所有杰作。1857年，汉斯力克在评论李斯特最著名的交响诗《前奏曲》时说："没有人再如此气量狭小地愿意把这位作曲家跟诗歌的任何激励分隔开，这些激励使他的音乐跟某种外在的素材密切相关。……然而基本的前提应永远保留，即：音乐，无论它有着怎样五光十色的标题，它本身却永远基于自己的法则，永远是特有的音乐的，以致于它本身不借助标题也能以一个鲜明的、独立的实体而自在。"② 1876年，汉斯力克这样称赞圣桑的《死之舞》和《四轮马车》："这些标题音乐有着精彩的描绘，它们不仅跟诗歌的题材相关，而且也跟音乐的理式(Idee)与形式(Form)的统一紧紧地结合在一起。"③ 我们将会发现，无论标题音乐家是怎样地不承认"绝对音乐"的

---

① 转引自邓雪特：《音乐家撷华》，维也纳，1940，第213页。

② 汉斯力克：《自音乐厅》，维也纳，1871，第118页。

③ 汉斯力克：《近十五年来(1870—1885)的音乐会、作曲家和演奏家，柏林，1886，第86页。

存在及其概念，无论绝对音乐的拥护者是如何地诋毁标题的意义，他们之间——尤其在双方的领袖之间——却隐隐约约地存在着一个共同点：绝对音乐的思想。不管音乐有没有内容，音乐本身的绝对性和独立性却不容侵犯——这就是绝对音乐的思想。人们可以否认绝对音乐，但不可以否认绝对音乐的思想。于是，就象绝对音乐被标题音乐所统一一样，标题音乐也能被绝对音乐所统一。

标题音乐的革命意义和进步意义是无庸置疑的，它增强了音乐的表现能力，丰富了音乐的表现手段，扩大了音乐的表现范围；另一方面，绝对音乐的美学意义和超越意义也应充分估计，它坚持了艺术的纯洁性，维护了艺术的自主权，使艺术得以生存的根基不被破坏，更重要的是它代表了浪漫主义音乐美学的本质——超越性，它要超越内容和形式，寻找一个幻想力在其中自由游戏的世界，它与早期浪漫主义的器乐的形而上学一脉相承。严格地说，标题音乐的理论只是一种题材的美学，绝对音乐的思想则在更根本上代表了一种审美的美学。一方面，标题音乐潜存着一种异化的危险：反音乐和反对自己的美学本质；另一方面，绝对音乐的拥护者们由于常常过分夸大了标题音乐可能产生的副作用，而看不到标题音乐的积极的、常常是主要的一面，因此反而站到了基于自己本质的音乐革命实践的对面，用自己的

理论反对自己的实践，成了守旧者。这真是音乐史和音乐美学史上的一个极其矛盾的奇特现象，然而事实就是这样。

第 四 章

歌剧美学的三次大论战

欧洲歌剧史上曾经发生过三次著名的、与歌剧的创作实践息息相关的美学论战：以卢梭为中心的“喜歌剧之争”，以格鲁克为中心的歌剧改革之争和以瓦格纳为中心的“乐剧——总体艺术作品”之争。我们将围绕着它们描述欧洲歌剧美学的基本脉络。

第一部欧洲歌剧诞生于1600年的意大利，它是佛罗伦萨宫廷歌唱家佩里(Jacopo Peri,1561—1633)所写的《尤丽迪茜》(Euridice)。歌剧的诞生是一个误会和带有某种偶然性的结果。作为歌唱家的佩里和他的朋友们企图复活古希腊的戏剧，但是谁也没见过古希腊戏剧是什么模样的，只是从文献中知道，那是一种有音乐和舞蹈穿插其间的诗剧。于是他们把当时流行的学生剧、假面表演、活报剧、田园抒情喜剧、中世纪的典礼剧和神秘剧等等统统混为一炉，再加上自己对古希腊戏剧的想象，创作出了一种非同一般的戏剧。可是怎么称呼这种戏剧呢？这倒是颇费踌躇，想来想去，干脆称它为“作品”。“作

品”在意大利语中叫“opera”，跟音乐和歌唱风马牛不相及，只是到了后来，这个词才被解释为“歌唱的戏剧”和“音乐的戏剧”。

“歌剧”从一开始就是一个含混的概念，歌剧本身从一开始就是一个不明确的艺术体裁。佩里在《尤丽迪茜》的前言中宣称，他们这出戏的显著特点之一就是“找到了一种新的歌唱方式”，即“用歌唱来模仿说话”，[1] 目的是使诗歌的朗诵有一种抑扬顿挫的旋律感或韵律感，从而增强诗歌的感染力，加深观众对戏剧的印象。佩里称这种“新的歌唱方式”为“宣叙方式”，他相信这就是古希腊戏剧的传统，“因此，我让迄今为止我们听到过的任何一种别的歌唱方式都统统靠边儿站，而完全致力于这种对语言的模仿。”[2] 在《尤丽迪茜》中，完全不存在完整的唱段，当然也没有后来歌剧中必不可少的咏叹调，也不使用当时已具一定规模的管弦乐器，只用一台孤零零的、音量微弱的古钢琴即兴弹奏数字低音，为朗诵者的“宣叙”增加重音和韵律。显然，佩里的《尤丽迪茜》离后来的真正的歌剧尚有一定差距，它在更大程度上接近话剧或朗诵的诗剧。但是，《尤丽迪茜》中音乐的要素又是这样显著，以致于它能通过这种特征区别于一般的戏剧。于是，歌剧在它诞生之初便已蕴藏着一个深

---

① 佩里：《尤丽迪茜》前言，佛罗伦萨，1600，第 1 页。
② 同上。

刻的难题：在歌剧中，是应以音乐为主呢？还是应以诗歌为主？或者：在歌剧的属性上，它应属于音乐呢？还是属于诗歌？《尤丽迪茜》的模式是：诗歌为主，音乐为辅；诗歌第一，音乐第二。

在歌剧中大大提高音乐地位的是威尼斯的蒙特威尔弟，他于1607年写的歌剧《奥菲欧》中，不仅加进了丰富的管弦乐器，① 而且把佛罗伦萨歌剧中从属于宣叙调的咏叹调因素加以发展，使它独立出来。因此人们又认为，歌剧的真正开始要从《奥菲欧》算起。相对《尤丽迪茜》而言，《奥菲欧》的模式可算是“音乐第一，诗歌第二”了。蒙特威尔弟的歌剧在当时没有引起大的争论，这个悄悄的改革迅速蔓延了意大利和整个欧洲，成了歌剧发展的主流。但是当时没有引起争论并不等于以后不会惹出麻烦。将近一个半世纪以后，当歌剧中的音乐要素已经发展到一个相对完善的地步时，有人站出来指责了。这个人是卢梭。

18世纪上半叶的法国巴黎，是欧洲启蒙运动的中心，卢梭和百科全书派的思想家们所提出的“回到自然”的口号响彻巴黎上空。就在这时，一个意大利那不勒斯的歌剧团于1752年来到巴黎客串，这个普通的歌剧团万万没有想到，他们上演的一出喜歌剧竟会成为歌剧史和文化史上称为“喜歌剧之争”

① 参见本书第一章。

(querelle des buffons，直译："丑角之战")的导火索。这出喜歌剧名叫《女佣作主妇》，是那不勒斯作曲家佩戈莱西(G. B. Pergolesi, 1710—1736)作于19年前(1733年)的"旧作"了，是时他本人已去世多年!

《女佣作主妇》所面对的法国大歌剧，是一个性质截然不同的对象。当时为宫廷和贵族所欣赏的法国大歌剧，主要是由吕利(Lully)和拉莫基于意大利的传统所创作的样式。一方面，它注重音乐的因素，另一方面，它又显得十分程式化和技巧化，因而曲高和寡；同时，它在演出阵容和舞台效果上追求庞大和绚丽，并有芭蕾场面穿插其间。然而《女佣作主妇》相比之下，轻松、活泼，场面也小，更重要的是，它大量采用民谣作素材，音乐简单平易，十分上口，因而使在大歌剧前面深感隔膜的平民百姓欢欣鼓舞，一时轰动了巴黎。

卢梭敏感地注意到这个情况，发现这出喜歌剧与自己的美学理想不谋而合，于是和百科全书派的成员们借题发挥，利用各种途径，大力赞扬意大利喜歌剧，激烈抨击法国大歌剧。不仅如此，卢梭还赶写出一部独幕歌剧(幕间剧)《乡村卜师》来为《女佣作主妇》助威，并实践自己的美学主张。果然，《乡村卜师》犹如火上浇油，引起更大的轰动，"当时全世界都在传唱这出歌剧的曲调，连法国国王也成天用'他的

王国中最难听的噪音'哼哼剧中男主角唱段的头两句。"① 卢梭等人的活动把巴黎人分成两派，一派拥护意大利歌剧，一派保卫法国歌剧。两派的论战甚至白热化到引起骚乱，有人甚至准备暗杀卢梭。这场"喜歌剧之争"从1752年8月持续到1754年3月，以法国国王发布驱逐令把意大利歌剧团赶出巴黎而告终。

在这场论战中，卢梭写了《致法国音乐的信》，申述自己的美学观点。他认为，法国的歌剧很糟糕，是因为法国的语言不适于谱曲；而在欧洲各国中，只有意大利语最宜谱曲，因此意大利歌剧最好。他说："意大利音乐的每个声部都是好的，盖因意大利人的歌唱之美完全是放在音乐本身，而法国人呢，则仅仅放在歌唱者的技巧上。"② 卢梭所指的"音乐"，仅仅限于旋律；除了旋律，其它音乐要素均归于机械的数理范畴。意大利音乐为什么比法国音乐好呢？卢梭说，那是因为它的旋律性强，而"不象我们这里，时常要求和声的织体，旋律声部总也摆脱不掉那持续低音上的和弦进行。"③ 拉莫在歌剧中着力进行了更多的管弦乐刻划，亦被卢梭指斥为"滥用管弦乐队"。卢梭的根本原则是：旋律第一。为此他说："一言以蔽之：

---

① H. Ch. Wolff:《喜歌剧史导引》，威廉港，1981，第67页。

② 卢梭：《音乐与语言》文集，威廉港，1984，第63页。

③ 同上书，第65页。

音乐的一切永远只应是旋律。”① 在这条根本原则的前提下，卢梭把歌剧的组成要素宣叙调置于最重要的地位，并规定了它的三个作用：“一、使剧情保持连贯，从而使歌剧结为一个整体；二、使那可能因突然出现而不堪忍受的咏叹调发挥自己特点的良好作用；三、使不应或不能在曲调的完整结构中表达的大量细节得以表达。”② 这三个规定对歌剧的发展发生了深远的影响，而尤其体现在瓦格纳的“无终旋律”中，因为这三个规定的中心思想是强调连贯，强调整体，反对分割，反对零散。在卢梭看来，只有以宣叙调为代表的旋律才是自然的产物，即对语言的模仿，而旋律以外的其它音乐要素通通都是不自然的、人工的，因此在很大程度上，他是把语言和音乐对立起来了——旋律的本质是语言，而不属于乐音体系的构成物；属于乐音体系构成物的是和声等音乐要素。卢梭竭力说明，音乐必须时时跟随语言，也就是跟随诗歌；如果在歌剧中过分强调了音乐，甚至让音乐获得某种独立性，那么这种歌剧便是坏的歌剧。

卢梭的上述观点在他所编的《音乐辞典》(1767)中说得更简捷。在《歌剧》条目中，卢梭重申了佩里在创建歌剧之初时的“希腊模式”：“我敢担保，古代希腊人的戏台上所上演的这种音乐体裁肯定不象我们

① 卢梭：《音乐与语言》文集，威廉港，1984，第66页。

② 同上书，第81页。

现在这个样子，他们所演出的这种样式与我们截然不同。因为他们的语言咬字特别清晰，再加上他们不过度使用器乐，所以他们的诗歌总有一种音乐性，他们的音乐又总有一种吟诵性，以致于他们唱起歌来简直就象是一种被记录在音高中的谈话"。① 卢梭进一步写道："如果硬要咬定我们现在的歌剧跟希腊的类似，那么我们就得设想一种至少是没有咏叹调的歌剧；也就是说，在我看来，如果不算器乐的话，希腊的音乐纯属某种真正的宣叙调。"② 至此，卢梭便把语言与音乐的对立发展成歌剧中宣叙调与咏叹调的对立。但是，这个对立早在歌剧诞生之甫始，便已经潜伏着了，只不过那时咏叹调尚未产生。佩里的《尤丽迪茜》前言通篇都是在谈他如何发现人的谈话中包含着音乐感和韵律感，发现"以至于和声就是从谈话的语音中产生的。"因此，他的目的就是从谈话中发掘和提炼出那些抑扬顿挫的因素，再反过来将其作用于诗歌，增强诗歌的表现力。可以说，卢梭的观点就是佩里的观点及其发展。问题的关键不在于意大利歌剧和法国歌剧谁长谁短，而在于佩戈莱西的喜歌剧符合卢梭的理想，遵循语言的法则，从口语中提炼旋律，相反，法国大歌剧则太注重音乐。因此卢梭要求借鉴佩戈莱西喜歌剧的优点，来"大量地发掘

---

① 卢梭：《音乐与语言》文集，威廉港，1984，第 285—286 页。

② 同上书，第 286 页。

隐藏在法语中的旋律美。”①

卢梭把他的美学原理付诸实践，创作了数部歌剧。在《乡村卜师》中，他努力追求一种简单性和单纯性，创造了一种纯朴的风格。他努力让旋律象说话一般平易自然，不惜用生活化的对白代替宣叙调，用民间风格的歌曲代替咏叹调。写于1762年的《皮格马利翁(Pygmalion)》干脆不给歌词谱曲，连宣叙性也废除，而让歌词完全用独白说话，同时加上伴奏的音乐，使诗歌与音乐此起彼伏，成为一个不间断的整体。《皮格马利翁》不能被看作普通的配乐朗诵(一般将其视为第一部配乐朗诵剧)。

卢梭将语言与音乐对立、将宣叙调与咏叹调相对立，是否有道理呢？他的理由可从多方面来看待：第一，他是一个政治活动家，因此他的理由首先是从审美社会学的角度出发的。基于“回到自然”的乌托邦理想，他反对贵族和宫廷艺术中题材及风格中不自然的一面。《乡村卜师》一反巴洛克大歌剧中的英雄形象，让一对年轻的普通农民夫妇当了主角，用这两个小人物质朴无华的爱情取代了那个时代宫廷生活中所流行的矫揉造作的恋爱模式；即便同样是宣叙调，卢梭的风格亦迥异于巴洛克大歌剧中那种激情昂扬和声嘶力竭。第二，卢梭认为，“咏叹调、合唱、

① 卢梭：《音乐与语言》文集，威廉港，1984，第65页。(《致法国音乐的信》)

管弦乐段和任何花哨诱人的曲调”，都是“为了迎合人的听觉享乐需要才产生的”[①]；而诗歌，才是真正能够打动人心的内容。在卢梭的时代，巴洛克大歌剧中单纯追求技巧，追求听觉刺激，追求“形式”的美，追求音响的外在效果的倾向是存在的。第三，卢梭所提出的几乎完全否定歌剧中音乐要素的观点显然是极端和激进的，但在这之中已经隐伏了一个发展，即把诗歌与音乐的对立发展为戏剧与音乐的对立。歌剧，它究竟是“披上戏装的音乐会”(E. T. A.霍夫曼语)呢？还是“使不应或不能在曲调的完整结构中表达的大量细节得以表达”的戏剧呢？矛盾在于，戏剧是情节性的，音乐是概括性的。音乐与戏剧似乎天生便是对立的：如果把歌剧当作音乐会来欣赏，那么戏剧的意义将削弱甚至可能完全被取消，而不复是歌剧；如果在歌剧中要求戏剧的情节和细节，那么音乐就将处于次要的地位，甚至可有可无，而不复是歌剧。因此，卢梭等于从否定的方面提出了这样一个根本问题：什么是歌剧？或：什么是歌剧的特殊性？这个问题是歌剧美学的核心问题。

“喜歌剧之争”由于法国国王的一纸禁令而被阻止，但问题并没有解决，争论还不能真正结束。这一方面是因为歌剧美学的核心问题还没有完全彰显，

---

① 卢梭：《音乐与语言》文集，威廉港，1984，第287页。(《音乐辞典·歌剧》)

还裹藏在社会学和审美社会学以及普通美学等等问题的争吵之中，歌剧本身的特殊性问题尚未被直接触及和揭示；另一方面也是因为卢梭本人的偏激观点——尽管它包含着真理，以及他本人在音乐创作技术上的欠缺，致使他创作的歌剧在艺术上缺乏足够的说服力——尽管这些歌剧启发了后来的专业歌剧作曲家。在“喜歌剧之争”以后的二十年间，卢梭的对立面走得更远了。

在美学上和创作上取得压倒性胜利的时机是在“喜歌剧之争”的整整二十年后，卢梭的歌剧理想被修正地实现在格鲁克的歌剧改革所造就的伟大歌剧作品中。这一次的敌对方面不是法国大歌剧，而是卢梭备加称赞的意大利歌剧。格鲁克（Christoph Willibald Gluck, 1714—1787），长期居住在意大利和奥地利而写作法国歌剧的德国作曲家。他完全是在卢梭的直接影响下成长起来而获得成功的。格鲁克在四十岁前还只写些不怎么样的意大利式的歌剧，1754 年，即“喜歌剧之争”被禁那年，他在维也纳开始对巴黎传来的法国喜歌剧进行音乐加工，供维也纳歌剧院演出，从此踏上了他的伟大前程。从 1758 年起，他写了一系列法国喜歌剧。在写作法国喜歌剧所积累的经验及自己的探讨的基础上，1762 年，他的第一部真正的成名作《奥菲欧与尤丽迪茜》问世，这是一部按照法国喜歌剧的理想加以改革了的法国

大歌剧，由此开始了格鲁克的歌剧改革之路。1767年，他最著名的歌剧改革作品《阿尔切斯特》在维也纳首演。1773年岁末，格鲁克带着他的第一部用法语写作的大歌剧《伊菲姬妮在奥利德》来到巴黎，1774年4月19日这部歌剧在巴黎上演，它所引起的轰动比起20年前的《女佣作主妇》，有过之而无不及。然而当年的争论也趁机死灰复燃了，这一次的对手是意大利著名的歌剧作曲家皮契尼（Niccolò Piccinni, 1728—1800），巧的是，皮契尼跟《女佣作主妇》的作者佩戈莱西都是出身于同一个城市那不勒斯。

佩戈莱西的喜歌剧不代表意大利歌剧那不勒斯学派的正统，这个正统的代表是写作正歌剧的皮契尼。卢梭所称赞的“意大利歌剧”不是其主流，而是一股微弱的新鲜气息；卢梭借题发挥，用这股新鲜气息来支持自己的歌剧改革观。那不勒斯学派形成于17世纪下半叶，由A.斯卡拉蒂奠基，在歌剧史上有着重要地位，皮契尼是这个学派的最后代表。一方面，这个学派所创作的人物形象大都离不开英雄、国王等；另一方面，它为歌剧体裁建立了最初的基本原则：1）确定了宣叙调和咏叹调的各自任务及程序——宣叙调管剧情，咏叹调管抒情；宣叙调在前，咏叹调紧跟；宣叙调用单独的键盘乐器即兴伴奏，咏叹调用管弦乐队按规定的总谱协奏。2）三段体的咏叹

调(ABA)。3)三段体的序曲(快慢快)。那不勒斯学派发展到后来逐渐产生了一种严重倾向:作曲家愈来愈忽视戏剧的整体音乐“塑造”,愈来愈不注意人物形象的性格刻划,而只是沉浸于咏叹调和管弦乐队的音乐写作,这其中对咏叹调和歌剧音乐作出了卓越贡献者有之,单纯追求技巧或听觉快乐的哗众取宠者有之,更为经常的是这两种情况兼而有之,但无论怎样,它们都反映了一个通病:音乐与戏剧相疏离。

皮契尼于1776年底到巴黎。在他到来之前,格鲁克的歌剧《奥菲欧与尤丽迪茜》、《阿尔切斯特》在巴黎都已相继上演了法文版,《伊菲姬妮在奥利德》也演了第二轮。这些演出不仅引起始终不衰的“格鲁克热”,也招致了激烈的非议。问题在于,格鲁克写的实际上是一种经过改革的意大利歌剧;他吸收了许多那不勒斯歌剧的优点,又借鉴法国大歌剧的一些特色,根据法国喜歌剧的美学原理,创造出一种完全新型的大歌剧;因此,这种经过改革的意大利歌剧也被人们看作“新生的法国大歌剧”。那些想要保持“纯粹的”意大利歌剧的人,不懂得格鲁克改革的意义,于是攻击他不会写歌唱声部,不懂得和声,技巧平庸等等。这些攻击随着皮契尼的抵达而达到高潮。皮契尼甚至不惜跟格鲁克争夺同一剧本,企图通过同一剧本的谱曲来与格鲁克决一雌雄。格鲁克于1775

年着手谱写歌剧《罗兰》(Roland),打算使用法语,写一部法国式的大歌剧;想不到皮契尼通过不合法的手段弄到《罗兰》的剧本,抢先谱出,于1777年在巴黎上演了意大利模式的《罗兰》,侵占了格鲁克的版权,逼得格鲁克愤怒地撕毁了已经写好的草稿。这一侵权行为使格鲁克与皮契尼的斗争达到白热化。以后,格鲁克又写了《伊菲姬妮在奥利德》的姐妹篇《伊菲姬妮在陶里德》,于1779年在巴黎首演;不料皮契尼接着也写了一部意大利式的《伊菲姬妮在陶里德》,于1781年上演于巴黎。当然,无论在当时还是在以后,历史都公正地判决了格鲁克的胜利,但是也没有埋没那不勒斯学派的重大贡献和艺术成就。

卢梭在看完了《伊菲姬妮在奥利德》的彩排后立即写信给格鲁克:"我刚刚极其兴奋地看完您的歌剧《伊菲姬妮》。您把我至今认为不可能的神话变成了现实。"① 那么,格鲁克是怎么把卢梭的理想变成现实的呢?我们在这里主要介绍一下他的美学考虑或设想:

第一,音乐必须为诗歌服务,为剧情的表现服务。格鲁克在他那被称为"歌剧改革的宣言书"的《阿尔切斯特》前言中写道:"我打算把音乐重新归还给她的真正使命:为诗歌服务。我的计划是,让音乐加

① 引自 N. de palézieux:《格鲁克传》,汉堡,1988,第97页。

强情感的表现和情境的魅力，同时又不会破坏剧情的进展，这就意味着必须剪除那些多余的、不必要的华彩音乐。"[1] 这一段话是格鲁克歌剧改革的总纲，同时它又引出了：

第二，音乐的根本任务是刻划剧中人物的性格和剧情的氛围即情境。早在格鲁克的《奥菲欧》问世前一年，他的亲密合作者兼顾问卡尔察比基（R. da Calzabigi, 1714—1795）[2]，就在格鲁克的第一部芭蕾舞剧《唐·璜》的前言中，为即将发生的歌剧改革定下了一条基本原则："在音乐的戏剧中，音乐决不是如 Belcanto（美声歌唱）那样自为的，而是描述那概率的东西（das Wahrscheinliche）。"[3] 什么是"概率的东西"呢？就是舍弃了细节的人物总体性格和总体情境。

第三，基于上述两条基本原则，格鲁克改造了咏叹调。他说："我既不愿打断一个演员正处于情绪高潮之中所进行的对话，而让他徒然等待对方唱完一段冗长无聊的咏叹调反复段；也不愿阻止他完成一句精心设计的唱腔，以便他能够在一个长长的拖腔中一展他那曼妙宛啭的美丽歌喉，直到交响乐队戛

---

① 格鲁克：《阿尔切斯特》前言，维也纳，1767。

② 卡尔察比基是格鲁克三部最重要的歌剧改革作品《奥菲欧与尤丽迪茜》、《阿尔切斯特》、《巴黎德与艾蕾娜》的剧本作者，在很大程度上为格鲁克提供了歌剧改革的理论。

③ 卡尔察比基：《舞剧〈唐璜〉前言》，维也纳，1761。

然打住，为了一个长长的Cadenza（华彩）屏住一口气为止。”① 怎么办呢？两者必须有机地结合起来，为剧情的逻辑展开服务。为此，格鲁克剪除了那些脱离剧情、甚至根本与剧情逻辑相违背、只是为了单纯炫技的唱腔；同时引进分节歌，将它与过去的三段体咏叹调相结合。

第四，也对宣叙调进行改造。把本来只用单独的键盘乐器伴奏的“Recitativo secco”，即“干宣叙调”，改变成了“Recitativo accompagnato”，即用交响乐队（常常用弦乐队）协奏的近代宣叙调；由于协奏乐队丰富的表现力，宣叙调的戏剧性和音乐性均得到加强。

第五，合唱不再仅仅充当一幕的开始和结束时陪衬和装饰的角色，而跟剧情发展的需要相适应。

第六，芭蕾的使用也跟剧情紧密结合，它同时具有合唱、哑剧、舞蹈三种功能。

第七，改变歌剧序曲的地位，赋予新的意义。在格鲁克进行改革以前，歌剧的序曲只是歌剧开幕前的一段器乐演奏，跟剧情毫无联系，以至于一部歌剧的序曲也常常用作另一部歌剧的序曲，甚至几部歌剧可拥有同一首序曲。格鲁克改变了这种情况，他要求：“序曲应为观众接受歌剧的内容作准备，因此，它

① 格鲁克：《阿尔切斯特》前言，维也纳，1767。

应当预示内容。"① 这样，格鲁克就把歌剧的音乐素材用来组织序曲的音乐，歌剧中重要的音乐主题都在序曲中"预示"过了；于是，一首序曲便成了一部歌剧不可分割的组成部分，而不能"改嫁"了。

第八，歌剧的情节与一般话剧的情节应有形式上的不同。歌剧的情节是简单的，即概括的、粗线条的。

第九，整体的——而不是混合的——思想。在格鲁克的歌剧中，既吸取了意大利威尼斯歌剧学派的管弦乐队写法和咏叹调写法，又引进了法国的芭蕾和哑剧，还溶和了英国和德国的歌曲、法国的歌谣曲、巴黎的城市小调等等。这一切不是凑在一起的大杂烩，它们化为一个完整的总体，成为新的古典传统。

第十，格鲁克所信奉的超越歌剧美学的总的美学原则，带有强烈的启蒙运动色彩："单纯，真实和自然，这三点是一切艺术作品的美的基本原则。"② 它们也构成了格鲁克的歌剧的总的风格和基调。

几乎与格鲁克的歌剧改革同时，莫扎特在1781年给他父亲的一封信中提出了一个跟格鲁克截然相反的论点："在一部歌剧里，诗歌必须无条件地成为

① 格鲁克：《阿尔切斯特》前言，维也纳，1767。
② 同上。

音乐的顺从女儿。"① 莫扎特对意大利喜歌剧的理解正好跟卢梭和格鲁克相反，他认为，意大利喜歌剧的成功完全不是因为诗歌的关系，恰恰相反，意大利喜歌剧的歌词是写得很糟的，其所以成功"是因为他们的喜歌剧中音乐处于至高无上的地位"。② 但是莫扎特的意思毋宁看作一个合理的悖论，就如同格鲁克说"音乐必须为诗歌服务"一样是一个悖论。虽然格鲁克认为应当恢复歌剧诞生之初的佛罗伦萨宗旨，但他其实已经是站在一个更高的循环点上了：他是站在反佛罗伦萨的歌剧实践基础上，来反对自己所站立的基础。从他的具体实践中，人们可以看出，关键不在诗歌和音乐谁高谁低，而在于对歌剧的特殊性的探讨。虽说音乐要为诗歌服务——这是一个在特别历史背景下、有针对地提出的悖论——，反过来，诗歌也得适合音乐的展开；也就是说，剧情的发展必须和音乐的发展相一致，反之亦然。不适合歌剧谱曲的剧本不是**歌剧**的剧本，不是任何剧本都能当歌剧的剧本，因此，歌剧的剧本有其特殊性，歌剧的情节有其特殊性，歌剧的剧词（诗歌）有其特殊性。正是在莫扎特 1781 年的那封信中，莫扎特谈到《后宫诱逃》的剧本："歌词完全符合奥斯明愚蠢、乖戾、狠毒的性格。我很清楚，诗句并不是最好的，但合乎剧

① 载摩根斯坦编：《作曲家论音乐》，中文版，第 23 页。
② 同上。

情，与我头脑里嗡嗡作响的音乐构思完全吻合，这就不能不使我满意了。”① 显然，歌剧的特殊性对诗歌和音乐双方都提出了要求：音乐必须符合剧情（诗歌）发展，剧情（诗歌）也必须适合音乐展开——诗歌与音乐相互归属，相互服务，相互依存，组成一个不可分割的整体或总体。

格鲁克和莫扎特的“对立”在 E. T. A.霍夫曼的歌剧美学中，得到了总结和统一。霍夫曼在他写于 1819 年至 1821 年的短篇小说集《谢拉皮翁兄弟》里的《诗人与作曲家》中指出：“现在大多数的所谓歌剧不过是贫乏的话剧加唱，完全缺少戏剧效果，对此，人们一会儿责怪诗歌，一会儿又责怪音乐，只见彼此拼接起来的场次不过是一堆死的混沌物，没有内在的诗意关系，没有诗意的真实，这决不可能点燃音乐赋予生命。”② “话剧加唱”这个概括，至少从三个方面指明了歌剧在成熟之前的弊端：(1)话剧和歌唱的简单拼合（一段剧，一段歌；剧归剧，歌归歌），其结果必定是戏剧的进展和动力被歌唱所阻断，造成戏剧与歌唱的两败俱伤：戏剧不成其为戏剧，歌剧不成其为歌剧③ 。(2)如果只顾歌唱，不顾剧情，“歌剧就成了穿上戏装和装上佈景的音乐会了”，这正是格鲁克

① 载摩根斯坦编：《作曲家论音乐》，中文版，第 22 页。

② 引自卡茨主编：《音乐美学的主要流派》，施图加特，1929，第 363 页。

竭力反对并加以纠正的。(3)“歌剧”缺少戏剧性的根本原因是“没有内在的诗意关系和没有诗意的真实”。所谓“内在的诗意关系”和“诗意的真实”,意味着戏剧与音乐之间所存在着的某种共同的内涵,它可以理解为这个概念:“情境”(Situation)。这也是格鲁克和莫扎特所高度重视的歌剧剧本的首要因素。一个剧本,如果缺乏适合音乐表现和展开的“情境”,就不能用来写歌剧;格鲁克的改革原则中所称情节需概括性的、粗线条的,正是这个意思。因此,歌剧写作的原则之一是:轻视具体的歌词,重视总体的情境。E. T. A.霍夫曼说,在歌剧中,即使咬字最清楚的歌唱,听众也不可能听清全部唱词。既然如此,歌剧就得做到:“几乎不必听懂一个字,观众就能根据他所看到的来把握剧情。”④ 这无疑也是一个悖论,但是它非常著名。霍夫曼认为,歌剧的唱词和道白必须“追求最高度的单纯”,而情境则应该“按照高贵的和富有动力的方式”,因为激动作曲家的,是“题材、情节、情境,而不是华丽的辞藻”。⑤ 他说:“最富有诗意的作曲家甚至能把写得很糟的歌词谱成极其

③ 附带说一句,这个问题对于电影插曲的美学问题亦具有现实意义。电影插曲必须是电影剧情发展的必然结果,否则,插曲本身无论多么完美,也只会是电影的“画蛇添足”,甚至对影片的整体造成破坏。

④ 引自卡茨主编:《音乐美学的主要流派》,施图加特,1929,第363页。

⑤ 同上。

美妙的音乐。但只要材料是适合歌剧的、富于浪漫主义的，就会激起作曲家谱曲的愿望。例如莫扎特的《魔笛》就是这样。”① 汉斯力克也曾批评瓦格纳的《特里斯坦和伊索尔德》唱词写得很糟。当然，歌剧情节发展线索的“单纯”并不是说情节不曲折，而是既单纯又曲折，才适合音乐的戏剧性发挥。

这种思想：歌剧必须是一个整体——而不是一个联系松懈甚至互不联系的混合体，早已产生。尽管歌剧诞生之初人们的本意只是想恢复古希腊的戏剧，但很快在蒙特威尔弟那里，它就成了一种“dramma per musica”——音乐的戏剧，成了一种特别的艺术体裁。② 音乐的戏剧，意味着它既是音乐的，又是戏剧的，这两者只能在理论上分开，而在实际上是一个东西，一个完整的、不可分割的东西；因此，音乐的进行，就必定是戏剧的进行，反之亦然；二者不仅互不干忧，反而相互占有，相互支持，相互推动——这是从卢梭到格鲁克的潜在理想。这个理想在E. T. A.霍夫曼对格鲁克的赞扬中说出了一半：“如果说我们绝大多数最新的歌剧都仅仅是戏台上披上戏装的音乐会，那么格鲁克的歌剧就是真正的

---

① 引自卡茨主编：《音乐美学的主要流派》，施图加特，1929，第363页。

② 参见K. Honolka：《音乐的顺从女儿》，施图加特，1962，第15页。

das musikalische Drama（音乐的戏剧），剧情在其中连续不断地、环环相扣地、流逝般地进行。"① 从这里，从"das musikalische Drama"，我们已经可以看到瓦格纳后来所创"Musikdrama"（乐剧）的思想原则的前继关系。

跟过去相比，在歌剧创作上引起最大的美学争议的，莫过于瓦格纳的改革了。德国作曲家、剧作家、作家、诗人兼思想家理查德·瓦格纳（Richard Wagner, 1813—1883）的名字，比起他以前的歌剧作家，要响亮多了。他所进行的改革，更加彻底，更加独特，以至于极端。因此，对他的争议，是普遍的、国际的；他的对手的成份是如此不同，而他们的意见又是如此纷纭，以至于很难归拢成一个确定的对立面和一种相对一致的意见。但是普通的德语词典却由此增加了一个新词："Wagnerianer"——"瓦格纳崇拜者"，这些"Wagnerianer"狂热地捍卫瓦格纳，反击来自一切方面的批评。瓦格纳率领着这大批信徒中的一部分，在拜洛伊特（Bayreuth）建立了专演他的音乐戏剧的歌剧院，在这里进行了他最重要的歌剧改革实验，直至逝世前夕。

在瓦格纳的歌剧美学中，人们碰到的第一个概念常常是"Gesamtkunstwerk"——"总体艺术作

---

① 《E. T. A.霍夫曼音乐文集》，慕尼黑，1977，第 64 页。



图九：瓦格纳与他的论敌

（O. Böhler 画）

品”。瓦格纳用这个自创的德语复合词说出了卢梭、格鲁克到E. T. A.霍夫曼的全部理想。瓦格纳第一次提出“总体艺术作品”，是在他写于1849年的《未来的艺术作品》中：“伟大的总体艺术作品，为着有利于达到一切艺术体裁的总目标，即无条件地、直接地表现完成了的人的本性，它已经总揽了一切艺术体裁，以便使用和消灭在某种意义上作为手段的每一个单独的艺术体裁，——精神并不把这种伟大的总体艺术作品看作个别意志的可能产物，而是将其看作未来人类必定会产生的共同作品。”① 但是4年以后，瓦格纳由于担心人们对这个概念的误会，断然放弃了它：“……决不要再提这个不幸的‘总体艺术’了!!!”② 瓦格纳为什么要担心呢？因为许多人把“总体艺术作品”误认为是巴洛克歌剧中那种各门艺术的混合，如此，“总体艺术作品”还有什么新鲜呢？那不过瓦格纳换个新名词故弄玄虚罢了。实际上，“总体艺术作品”这个概念，在威柏30年前对E.T. A.霍夫曼的首演于1816年的歌剧《涡提孩》(Undine)的评论中，已经是呼之欲出了：“很明显，我指的是德国人需要的那种歌剧：一部本身完备、齐全的

---

① 《瓦格纳文集》，美因河畔法兰克福，1983年纪念版，第6卷，第28—29页。

② 瓦格纳1853年8月16日致李斯特的信，载H. Kesting编：《瓦格纳书信集》，慕尼黑，1983，第264页。

艺术作品，在这样的作品中各有关艺术相互合作，彼此融合，它们所提出的一切要素消失了，又以种种不同的方式潜入，然后重新出现，来创造一个新世界。"① 威柏说："歌剧的整体中还有整体，它的这一内在的本质提出了一个巨大的难题，这只有音乐巨匠才能解决并获得成功。"② 威柏要求的"音乐巨匠"出现了，他就是瓦格纳。按照当时欧洲歌剧界和戏剧界的一些人的看法，人类戏剧史上做到戏剧与音乐真正融为一体的，只有过一次，那是在古希腊。瓦格纳决心要实现无论是佩里，还是卢梭和格鲁克，以及250 年间无数歌剧作家及其无数歌剧作品皆未曾达到的理想。

瓦格纳的理想是要创造一种"普遍的艺术"(die allgemeine Kunst)③，把音乐、诗歌、舞蹈、雕塑、建筑等各种艺术门类熔为一炉。在这种"普遍的艺术"即"总体艺术作品"中，不复能找到单独的艺术门类的分野，它们全都"交织"(Verwobenheit)在一起，分不出你我，由此升华出一种崭新的"未来艺术"。这种普遍的、总体的、未来的艺术被称为"Musikdrama"——"乐剧"。"乐剧"这个词，不是瓦格纳本人发明的；它是由德国作家特奥多·蒙特

①② 摩根斯坦编：《作曲家论音乐》，中译本，第 37、38 页。

③ 瓦格纳：《未来艺术家的本质》(1849)，载《瓦格纳文集》德文版，1983，第 5 卷，第 260 页。

(Theodor Mundt, 1808—1861)早在1833年在他的论文集《批评之林》(跟赫尔德的《批评之林》同名)中叫出来的，那时还没有瓦格纳的歌剧改革，蒙特用它来指普通的歌剧，完全没有丝毫瓦格纳的意思。后来，瓦格纳的追随者们偶然读到蒙特构造的这个词，便赋予它新的含义，用来称呼瓦格纳的改革作品。但是瓦格纳本人却拒绝这个称呼，1872年，他为此专门写了一篇文章：《关于"乐剧"这个名称》。瓦格纳在这篇文章中认为，"乐剧"这个名称很容易使人误会，好象这种新的艺术品种仍旧是那种"以音乐为目的的戏剧"(Drama zum Zweck der Musik)。[1] 他说："一个戏剧，它不可能是音乐的，不可能如同一件乐器或者一个女歌唱家是'音乐的'。"[2] 也就是说，不存在一种属于音乐体裁的戏剧；戏剧就是戏剧，如果将它归到音乐体裁中，看作音乐的一个品种，则是很荒谬的。然而瓦格纳又觉得他所创造的新品种跟一般的戏剧不同，所以也不能简单地就称其为戏剧。他说："认真地说，它的名称的意义应当理解为：一种安置在音乐中的真正的戏剧。因此，重点应当落在戏剧上，这种戏剧应当跟迄今为止的歌剧剧本完全不同，尤其不同的是，在这种戏剧中，剧情决不仅仅是

---

① 瓦格纳：《未来艺术家的本质》(1849)，载《瓦格纳文集》德文版，1983，第9卷，第271页。

② 同上书，第272页。

根据那种传统的歌剧音乐的需求而安排的，恰恰相反，倒是一种真正的戏剧的性格需求支配着音乐的构思”。① 可是，这种“真正的戏剧”总该有个名字呀！瓦格纳一时也想不出个好主意；鉴于古希腊的戏剧常常是在节日里演出，因此瓦格纳权且称它做“剧场节日剧”（Bühnenfestspiel）——后来，瓦格纳又将他的最后一部“乐剧”《帕西发尔》称作“剧场庆典节日剧”（Bühnenweihfestspiel）。1873 年，专演瓦格纳“乐剧”的歌剧院在拜洛伊特落成，不过既然瓦格纳不承认他的作品是“乐剧”，也不是歌剧的传统意义，于是他就给这个至今闻名于世的歌剧院取了个名字，就叫“节日剧院”（Festspielhaus）。“节日剧院”这个名字保留下来了，“剧场节日剧”或“剧场庆典节日剧”却失传了，人们至今仍然把瓦格纳的歌剧改革作品称为“乐剧”。但是，从瓦格纳对“乐剧”名称的辨析，也能看出他独特的美学要求；推翻“总体艺术作品”这个术语也好，否认“乐剧”这个名称也好，瓦格纳的根本目的就是要防止误会，防止人们将他的美学思想陷入老的、传统的框框中曲解。

对瓦格纳“乐剧”的把握，可以通过跟十九世纪以前的所谓“节目歌剧”（Nummernoper）相比较来获得。“节目歌剧”是指那种由各自相对独立成段的

① 瓦格纳：《未来艺术家的本质》（1849），载《瓦格纳文集》德文版，1983，第 272—273 页。

音乐段落如咏叹调、重唱、合唱、器乐片断等组合而成的歌剧，也可译为"折子歌剧"，这些音乐段落就象一个个节目或数目字按顺序排列着，可以拆开如"折子"，而宣叙调则起一种粘合剂的作用，将这一个个"折子"连接起来。亨德尔、莫扎特等人的歌剧是典型的"节目歌剧"。瓦格纳以前的歌剧，包括格鲁克的，都属于"节目歌剧"的范畴。倒是卢梭的音乐朗诵剧如《皮格马利翁》有点瓦格纳"乐剧"的意思。

跟"节目歌剧"完全不同，瓦格纳的"乐剧"是一种"通谱的歌剧"(durchkomponierte Oper)，即不是分段谱写或谱写成段，而是从头到底不停顿地一气贯穿——而不是贯串——形成一个不可分割、不可拆散的整体。为此，瓦格纳采用许多新的创造性手段，其中常常被提到的是所谓"无终旋律"(unendliche Melodie)。如同"乐剧"的概念的接受一样，"无终旋律"主要也是由瓦格纳的崇拜者把它变得流行起来的。瓦格纳本人仅仅在他写于 1860 年的《未来音乐》一文中提出了这个概念，以后再也没有用过，他这样写道："音乐家使沉默变有声的可靠形式是'无终旋律'。"① 也就是说，"旋律始终保持在必需不间断的潮流中"。② 瓦格纳所说的"旋律"也与通常的意义有所不同，有时完全不同。他在"无终旋律"意义

---

①② 《瓦格纳文集》，美因河畔法兰克福，1983，第 8 卷，第 93 页。

上使用的“旋律”是指一种由交响乐队“生产”的音响流，这个音响流跟剧情的进展紧密结合，它不断地如“潮流”般涌出，剧情就在“无终旋律”的潮流中推进，此时歌唱与交响乐形成一个声乐与器乐的“复调”，此起彼伏，你追我赶，音乐与戏剧完全融为一体了。因此，“无终旋律”的重要特征是音乐结构始终保持着开放性、可展开性，而避免歌曲形式的封闭结构或段落感。在上述意义上，瓦格纳经常使用的术语是“不间断的旋律”（ununterbrochenen Melodie）。

“主导动机”（Leitmotiv）的技术，是瓦格纳“乐剧”的又一个显著特点。但是“主导动机”这个术语同样不是由瓦格纳提出来的，据瓦格纳的妻子柯西玛·瓦格纳的日记称，瓦格纳本人在 1879 年 1 月 31 日以前，从未提过这个词① 。“主导动机”是瓦格纳的崇拜者、《拜罗伊特报》的编辑沃尔措根（Hans von Wolzogen, 1848—1938）于 19 世纪 70 年代根据瓦格纳的实践总结出来的。但是“主导动机”的技术同样也不是瓦格纳发明的，这个技术最早出现在 E. T.A.霍夫曼的《涡提孩》（1816）中，由此也可以看出瓦格纳跟E.T.A.霍夫曼的联系。所谓“主导动机”，是指以一个性格化的音乐乐句或乐段象征着某个具象的或抽象的概念，音乐以“主导动机”为核心变

① 参见 M. Gregor-Dellin 和 M. Soden 合编：《瓦格纳辞典》，杜塞尔多夫/维尔纳，1983，第 106 页。

化展开，来“塑造”主导动机所象征的对象。这很类似于柏辽兹在其标题音乐中所使用的“固定乐思”技术。但是“主导动机”在“乐剧”中的作用跟“固定乐思”尚有所不同。在“乐剧”中，“主导动机”是“总体艺术作品”思想的产物并为“总体艺术作品”服务，是“总体艺术作品”不可分割的要素：“主导动机可在语言的概念世界和仅仅属于自己的意义的音乐之间搭起一座桥梁，而迷恋其中不可自拔的瓦格纳正好在那主导动机的鬼火幽灵引导下，找到了总体艺术作品的连接物。”① “总体艺术作品”的关键是要设法调和音乐跟语言这两个长期以来难以调和的因素，而“主导动机”的技术正好能使音乐符号化或语言化，这就使音乐可以直接参与情节的表达，从而跟戏剧直接契合，不再是戏剧的“身外之物”了。瓦格纳的“乐剧”实践开始于四部连环剧《尼贝龙根的指环》第一部《莱茵黄金》，在这以后的每一部剧中，角色或形象都有自己的主导动机，任何一个角色出场时，相应的主导动机便会同时“亮相”。主导动机成了剧本（Text）与音乐之间的一个“夹子”（霍尔斯特·佩特里）。② 就连瓦格纳后来偶然回到传统而写作的“节目歌剧”《纽伦堡的名歌手》中，也忘不了大量应用“主导动

---

① H. Petri：《主导动机》，引自 J. Knaus 主编：《语言·诗歌·音乐》，图宾根，1973，第 81 页。

② 同上。

机”。比起佩里和卢梭等人仅仅将音乐局限于“语言的提升”来，“主导动机”的发明与应用，无疑是音乐史上的一块伟大丰碑。因为它保住了音乐的独立地位，又解决了音乐与戏剧（诗歌）似乎永远不能调和的矛盾——既保住了音乐，避免了从前那种不得不牺牲音乐来保戏剧的做法；也保住了戏剧，避免了从前那种不得不淡化戏剧来保音乐的做法。

尽管瓦格纳的美学思想及其实践掺杂了许多天才的谬误和极端之处，但他似乎真地前所未有地使音乐与诗歌得到了统一。“节目歌剧”自他以后已成历史，代之而起的是深受“乐剧”影响的“通谱歌剧”——威尔弟（后期）、普契尼、理查·施特劳斯……

第 五 章

音乐的异国主义

音乐创作及其批评中的异国主义(Exsotismus)是一种价值论的美学，即：某种以一定价值观念形成的审美产物吸收一种与自身相异的价值，通过相互撞击发出的光芒照亮自己；这种光芒就是一个新的审美价值，它使原来旧的价值物在价值对撞后所产生的新的关系中获得新的发展动力。在音乐史上，曾经发生并且至今还在发生着这种价值之间的对撞，这种现象在美学上被称为音乐的异国主义。

“异国主义”这个术语起源于18世纪的德国。文艺复兴以后的欧洲，逐渐兴起一股对远方异国的发现和对乌托邦的憧憬的热潮；在这股热潮中，欧洲人开始对非欧洲的——尤其是东方的——文化风俗、同时也对自己文明的起源发生兴趣。对此，人们通过拉丁词“exoticus”(源于希腊)化成“exotisch”——“异国的”，在涉及异国种种风物时用作定语。

在文艺作品中，随着欧洲人的探险活动和殖民地的开拓，“异国的”题材早至16世纪便已出现在欧

洲的戏剧与文学作品中了。但是美学中的异国主义，却要等到浪漫主义的发生。“Fernweh”——对遥远（国度）的向望，是浪漫主义的本质特征之一。浪漫主义者把异国风情作为一种特别的审美价值溶进艺术创作，从而影响了艺术创作的方式、方法、技巧和艺术作品的体裁和形式，使艺术作品获得和展示了一种新的美学价值，这种价值总地体现为——风格，一种由于“混血”而发生的独具魅力的风格。浪漫主义的异国主义首先是从对“人民”和“民族”的发现开始的。浪漫主义者们到处旅行或漫游，甚至参加别民族的解放战争，用他们特殊的眼光，不仅发现了别民族，也发现了本民族。浪漫主义者们似乎天生就是人类学家、民族学家、民俗学家、采风家、民间文物和文化遗产收藏家。他们采到了《尼贝龙根之歌》，采到了《浮士德》，采到了《儿童的神奇号角》，采到了《美丽的梅露茜娅》、《美丽的玛格萝娜》……，采到了无数民间的传说、神话、歌曲、舞蹈……，采到了民族、民间的新鲜气息，他们将传统的、经典的、专业的跟民族的、民间的、业余的相结合，从中提炼出新的体裁、新的技术、新的风格，例如他们在18、19世纪创作的大量诗歌被研究者称之为“艺术民歌”(Kunst- Volkslied)。我们可以把这种自觉地、有意识地去发现“人民”和“民族”从而获得一种奇异的审美魅力的美学的根子追溯到席勒的著作《论素朴的诗与感伤的

诗》。“感伤的诗”是指现代人的、艺术的、专业化的、文明社会的诗,“素朴的诗”则是原始的、自然民族的、儿童般天真的民歌或田园诗。席勒要求“感伤的诗”与“素朴的诗”二者的统一。“素朴的诗”则体现了一种对遥远(国度)的憧憬,因为在现代文明社会里,“素朴的诗”已经不复存在了。于是,“Fernweh”就不仅意味着空间的距离,而且还意味着时间的历程——下面这些题材构成了异国主义的写作对象:

Fernweh

空间的:	时间的:
(1)异国的,特别是东方的	(1)原始的或自然民族的
(2)对本民族的重新发现	(2)神话和传说
(3)儿童的精神世界或童话	(3)中世纪

异国主义是立足于现代人的立场、眼光和技术去发现过去的民族,因此异国主义的美学也是一种人类学的美学。“这样,浪漫主义的异国主义由于披着上古时代与陌生国度的外套,就跟由此造成的那种奇异效果(das Kuriose)连在一起了。”① 同时,浪漫主义将“艺术的”(现代文明的)与“非艺术的”(自然民族的)这两种不同的审美价值相混合,实际上却是将

① G·Hübener:《浪漫主义理论》(1932),载 H.Prang 编:《浪漫主义的概念规定》,达姆施塔特,1972,第 232 页。

后者拢入前者，因此异国主义的美学又是一种“现代中心论”的美学——长期以来，它体现为“欧洲中心论”——，即以现代人的审美标准去同化另一种审美标准——即在现代人眼中的“非艺术”。异国主义的美学始自浪漫主义，经过印象主义、表现主义、新原始主义至今不衰，始终成为艺术创作从题材到风格的一种趣味上的潮流。可惜对异国主义的美学研究尚处于开始阶段。

在音乐中，异国题材被尝试得也很早。例如，拉莫写于 1735 年的芭蕾舞剧《印度风流客》，格鲁克完成于 1754 年的芭蕾舞剧《中国女士》，莫扎特的土耳其题材的作品（包括歌剧《后宫诱逃》）等等。不过，莫扎特以前的异国题材作品基本上还局限于用传统的欧洲音乐语言来刻划作者想象中的异国性格，例如格鲁克的《中国女士》，无论舞蹈还是音乐，都纯粹是欧洲的、法国风格的、罗可可式的（当然罗可可本身含有东方的影响，但已十分间接），因此，音乐的表现和发展不可能得到较大的突破。从莫扎特开始，音乐本身的异国性被涉及，莫扎特首先于 1778 年在他的器乐作品 A 大调钢琴奏鸣曲(KV331)的第四乐章中引人注目地将土耳其军乐，所谓“Janitscharen-musik”，用进了“艺术音乐”。它就是后来常常被人们单独抽出来演奏并改编成各种器乐形式的“土耳其进行曲”。土耳其的这种军乐在音乐结构上与欧洲

专业的“艺术音乐”有很大不同，莫扎特将其移植后使时人为之一震，感到非常新鲜，争相仿效。后来，海顿和贝多芬都用这种非欧洲的近东音乐（它通过土耳其战争传到中欧）作过非常著名的乐曲（贝多芬不仅在《雅典的废墟》和《威灵顿的胜利》中用过这种素材，甚至它还出现在第九交响曲的末乐章里）。

“‘异国音乐’是指异域民族的音乐，就有关音乐美学的观念而言，它被看作 19 世纪以后新欧洲音乐的异国风格装饰物，作为魅力或色彩手段来接受。”① 大规模地接受异国音乐，并把这作为一条重要的创作原则实施于专业的艺术音乐，是浪漫主义音乐的重要特征。也就是说，浪漫主义的音乐家奉行一种美学思想——异国主义。他们程度不同地吸收欧洲大小调乐制之外的异国乐制，例如五声音阶、吉普赛音阶、全音阶、混合音阶、平行四度和平行五度，以及各种特殊的乐器效果等等，来表现欧洲人眼中的异国风情。异国主义主要体现在标题音乐中，它最初的尝试却是在 1831 年柏辽兹根据维克托·雨果的诗歌谱写的歌曲《囚犯》中，柏辽兹把地中海东部欧亚接壤地区的一种音乐节奏写入《囚犯》伴奏声部，这种轻轻摇摆的节奏使音乐获得一种诱人的异国魅力。但是，浪漫主义音乐的异国主义方向的真正奠基

---

① 《里曼音乐百科辞典》“异国音乐”条，1967 年版。



图十：突尼斯民间乐队在 1878 年的巴黎世界博览会上
（哥本哈根国立图书馆藏）

人是法国作曲家费里西安·大卫(Félicien David, 1810—1876)。大卫于1833年穿越土耳其和埃及到达红海，徘徊两年有余，搜集东方民歌，研究东方音乐。1835年回到巴黎以后发表了钢琴曲集《东方曲调》。使大卫赢得巨大声誉的是他的划时代的交响赋《大漠》(1844)。在这部交响赋中，大卫以伊斯兰民族的音乐素材为基础，从而使《大漠》成为第一部大型的浪漫主义——异国主义音乐作品。此后，大卫所作的全部音乐作品均具有强烈的异国色彩(包括歌剧、清唱剧和另一部交响赋等等)。大卫的影响是深远的，不仅比才的歌剧《佳米蕾》(1871)和威尔弟的歌剧《阿伊达》可以直接追溯到他，而且更重要的是他的作品决定了那时和以后的异国主义创作方向。随着1867、1878、1889和1900年在巴黎接连举办的几次世界博览会，随着博览会期间东方艺人的音乐表演在欧洲音乐界引起的轰动，欧洲专业的异国主义音乐创作的趋势也被加强了。特别是在这期间，印象主义思潮以其更为"露骨"的异国主义倾向而使音乐的异国主义创作获得新的"方法论"动力。从那时到今天，异国主义的音乐作品真是多到难于列举了。

按照德国音乐学家汉斯·阿尔布雷希特(Hans Albrecht, 1902—1961)的归纳[①]，浪漫主义以后，音

---

① 参见《音乐的历史与现状》(MGG)，卡塞尔，第6卷，第1059—1062页。

乐的异国主义可以分为三个方向:(1)欧洲民间音乐(特别是西班牙的),(2)异国文化中的音乐(特别是东亚和印尼的),(3)古代艺术。对于第一个方向,在比才以后,德彪西和拉威尔写了大量西班牙题材的作品,并且带动了一大批作曲家对这种火热如炽的"外国的欧洲民俗"发生了浓郁的兴趣,如阿尔贝尼兹(Albéniz)、德·法亚、格拉纳多斯以及麦克道尔(E. Mac Dowell)、司各特(C. Scott)等人。在这里,欧洲音乐家对自己的民间音乐采取了一种异国主义的态度。对于第二个方向,严格意义上的异国主义更深地浸入了自印象派至整个 20 世纪的严肃音乐或现代派音乐。大工业和资本主义的高度发展所带来的人性的扭曲,使异化了的人更加怀念那没有被现代商品文化所玷污的原始童年,于是人们把眼光集中在尚未进入现代文明的异国文化及其音乐之中。"在 20 世纪,人们第一次为着自己的生存及其音乐表现试图从异国文化及其音乐中找到能挽救自己的内在动力。"[1] 这样,以斯特拉文斯基为代表的现代异国主义音乐潮流便应运而生了,其主要的美学特征是追求更为原始的民俗。对于第三个方向,从印象派开始,出现了一个新的趋势——仿古。如果说,过去的异国主义还只是追溯到中世纪,那么 20 世纪则已将

① U. Michels:《dtv 音乐图集(Atlas)》,慕尼黑,1985,第 2 卷,第 523 页。

时间的上限一直伸到了远古。人们不仅对古希腊感兴趣(这一兴趣不属异国主义范畴),而更把目光投向古埃及、巴比伦、亚述直至原始社会和神话时代,同时也对城邦希腊以后的希腊化时代和古罗马晚期感到兴趣。德彪西的作品中不乏这样的例子。在仿古作品中,人们把通过"考古"得到的诸如"多利亚六度"、"利底亚四度"、"混合利底亚七度"用到欧洲正统的大小调乐制中,亦使音乐放出一种奇异的光芒。

20世纪,人们又从非洲音乐中发现了它那丰富多采的魅力,可是非洲音乐毋宁说是被流行文化发现的,因此它从一开始就成了流行音乐的基础。在流行音乐中不存在异国主义,因为流行音乐本身就是杂交的产物,而缺少一个相对衡定的、可资比较的原生体或参照系——在严肃音乐中,这个原生体或参照系至少是在欧洲音乐乐制和规范的基础上建立起来的调性体系。流行音乐永远处于无根的变异之中,它是太异国化了,它本身就是异国的,因而等于取消了异国主义。只有严肃音乐对非洲音乐(例如节奏)的"引用",才存在异国主义的问题。

在欧洲浪漫主义音乐的大潮中,还有一支异军突起,形成了一个不约而同的派别,这就是民族乐派。从技术上说,民族乐派是异国主义音乐实践的反作用的产物。觉醒了的民族要求建立自己的音乐文化,但是以什么为基础呢?以固有的民间音乐吗?

或者以在欧洲发达国家既存的、已得到高度发展的音乐所依据的体制？在欧洲范围内，那些不甚发达的国家诸如俄罗斯、波兰、捷克、匈牙利、罗马尼亚、芬兰、挪威、冰岛、瑞典、乃至西班牙等国，在当时所面临的境况，在一定程度上，就如同后来第三世界国家面对整个欧洲所处的两难抉择。如果以固有的民族民间音乐为主体，那么就可能象本世纪70年代德国的一部著名的百科辞典针对非欧洲音乐所认为的那样："尽管音乐在几乎所有异国民族的生活中起着比在欧洲生活中要重要得多的作用，可是异国音乐的发展却赶不上欧洲音乐所达到的程度，它们相比之下仍然更为原始，难以构成较大规模的形式，并且缺乏成熟的成规则体系的复音体制。"① 这自然是一种典型的"欧洲中心论"的观点。在当时，欧洲不发达国家所面临的则是"欧洲发达国家中心论"。但是，如果我们暂且撇开这一点不计，那么，民族乐派则是以接受欧洲专业的艺术音乐为前提的，而没有把本民族原有的音乐形态作为技术的起点。民族乐派从民族主义和爱国主义的立场出发，来利用浪漫主义的异国主义。他们跟异国主义者一样，致力于搜集民间音乐和发现民族文化，例如巴托克和柯达伊，所不同的只是他们主要或仅仅发掘本民族的，用来表现本

① 《dtv百科大辞典》，慕尼黑，1972，第5卷，第310页。

民族的精神，而在形式上，民族乐派的民族主义和浪漫主义的异国主义往往很难分清。人们很难把德·法亚或格拉纳多斯的西班牙民族乐派的音乐，跟德彪西或拉威尔出于对西班牙的热爱而写作的异国风味的法国音乐，在审美方向上作出根本的区别，甚至前者就是直接受到后者的激励而产生的结果。民族乐派的美学本质是异国主义的，它把浪漫主义的"Fernweh"——对遥远（国度）的向往，与民族主义的"Heimweh"——对家乡的思念统一起来了；它把自己特殊的异国色彩汇入欧洲艺术音乐的大潮，为起源并成长于欧洲的这一属于全人类的文化品种注入了新鲜的活力，推动了它的发展。

在美学上，音乐的异国主义主要涉及两对"经典"的价值矛盾：(1)民族性与世界性，(2)纯粹性与变异性。

关于第一对矛盾。民族性与世界性是可以相互转化的对立统一体。让我们还是先从提出这对矛盾的浪漫主义及其艺术作品说起。一般说来，浪漫主义的政治哲学和艺术哲学包含着一种理想：既是世界的，又是民族的。一方面，浪漫主义者喜好漫游和描写漫游，诺瓦利斯认为浪漫主义者的"天性，就是四海为家"，而童话则反映了"那种无处不为家"的梦。克罗伊策(F. Creuzer,1771—1858)甚至说："我们这些与东方如此隔绝之至的德意志人，只有被东方化

——舍此别无它途。"[1] 格尔勒斯(J.Görres,1776—1848)呼吁:"向东方!"(Nach dem Morgenlande)[2] 艾兴多夫说:"我们渴望回家,却不知家在何方?"[3] 浪漫主义者希望和全世界各民族相结合,以此来获得自身发展的契机,他们做过大量的翻译工作,特别是德国早期浪漫派,把世界各国优秀的文化遗产译成德文,谱成音乐(例如门德尔松与蒂克的合作,舒柏特谱写的印度诗剧《莎昆达拉》),因此诺瓦利斯当时指出:"德意志性就是与最鲜明有力的独特性相混合而成的世界主义。"[4] 但是另一方面,浪漫主义又非常强调爱国主义。尽管浪迹天涯,"不知家在何方",但思念家乡一直是浪漫主义的基本主题,"Heimweh"和"Fernweh"同是浪漫主义的基本概念,席勒称浪漫主义者是"一种思慕家乡的流放者"。[5] 然而在"Heimweh"中又潜伏着一种"Heimatlosigkeit"——"无家可归性",这就使浪漫主义的民族性中天生一种世界性,使"Heimweh"和"Fernweh"成为一体、一个范畴、合二为一。有家难归既导致无处不为家,又导致无处不想家。在恨不

---

①② 引自 R. Huch:《浪漫主义的兴衰》,莱比锡,1922,第32页。

③ 艾兴多夫:叙事抒情诗《迎亲》(die Brautfahrt)。

④ 《致 A. W. 施莱格尔的信》,1797年11月30日。

⑤ 参见 A. Hauser:《艺术与文学的社会史》,慕尼黑,1953,第2卷,第183页。

能将全世界各民族有特色即有生命力的东西兼容并包的前提下，F·施莱格尔强调："一切艺术都必须是民族的。"① 民族的与世界的应当达到一种内在的平衡。在浪漫主义对异国的审美渴望中，还包含着一种国际主义的"四海之内皆兄弟"的乌托邦理想。亚当·米勒(Adam Müller, 1779—1829)提出了浪漫主义的政治哲学在这方面的论断："爱国主义这个概念导致贸易上闭关锁国，世界主义这个概念导致政治上丧失主权，我们则主张，爱国主义的思想和世界主义的思想，不仅不是相互抵牾，而宁可是相互依存的。"②

从 18 至 19 世纪，异国主义的过程是一个自然的、悄悄衍变的过程，而民族乐派在技术上对"Fernweh"、在内容上对"Heimweh"的审美接受，也同样是一个自然的过程——一切都发生了，一切都很正常，没有人提出太大异议并引起激烈论战。"'民族的与世界的音乐'——这是一个在将近 100 年前根本不存在的主题"，美国音乐学家阿尔弗雷德·爱因斯坦在本世纪 40 年代指出，"这个主题直到 25 年或 30 年前也还没有人觉得非要强调地提出它不可。只

① 参见 P. Kluckhohn:《德国浪漫主义的思想财富》，图宾根，1966，第 165 页。

② 《国家艺术的基本原理》，载 P. Kluckhohn 编：《民族思想——从摩尔塞和赫尔德到格林之间的德意志运动文选》，柏林，1934，第 111 页。

是由于所谓的'世界大战'，它才变得积极或紧急起来；并且由于大战的后果，它才露出它的真实的、清晰的面目。"① 在欧洲，"民族的与世界的音乐"的激烈争论，是在第一次世界大战中作为交战国的法国和德国之间挑起来的。在巴黎成立了一个"保卫法国音乐的国家联合会"，要求法国禁演德奥音乐；而在柏林，则禁演圣桑和比才的歌剧。由此看来，关于音乐的民族性和世界性的争论在一定程度上含有政治考虑的背景，特别在帝国主义侵略加剧、弱小民族奋起反抗的时候，这种争论会更为剧烈：什么是"世界的音乐"呢？它难道不可能只是作为一个幌子而将某一军事势力强大的民族的音乐强加给其它民族吗？它难道不可能体现为一种沙文主义或种族主义的文化侵略吗？当一个民族及其文化遭到外族入侵而有灭顶之危时，这的确是一个实际问题，它不能不首先保卫自己的文化而暂时用行政手段遏止入侵民族的文化输入。但是这种处理办法显然不应是无前提的。1916 年 6 月 7 日，拉威尔在一封致"保卫法国音乐国家联合会"的信中，严词拒绝对军事上的入侵者德国的音乐，进行政治上的惩罚。

那么，有没有单数的、作为实体概念的"世界音乐"呢？这显然是不存在的。尽管欧洲的"艺术音乐"

① Alfred Einstein:《民族的与世界的音乐》，施图加特，1958，第 231 页。

是今天在地理上传播面最大的品种，但是无论是过去还是现在，欧洲音乐或者在今天的意义上更准确地说诞生在欧洲的那种音乐体制范畴内的音乐——正如丝绸在今天只能准确地称为起源于中国的丝绸，同样是民族交融的产物。尽管德国音乐学家瓦尔特·维渥拉(Walter Wiora, 1906—　)在其名著《音乐的四个世代》1988 年修订本中仍然坚称："欧洲音乐不代表音乐文化的一种类型，似乎除了它以外还有其它代表也能代表同一种类型，不，欧洲音乐是 sui generis (独立自在的)。它的成就，它的收获，都是盖世无双的，无可匹敌的。因为它不仅表现了一个多民族大家庭的声音与一种'文化精神'，而且完成了具有世界历史意义的使命，例如使音乐艺术的发展达到了完全的记谱文化阶段。与'殖民主义'的衰退相反，它的理论及记谱法已经成了全球任何地区的乐理基础，它的创作精华已经成了世界音乐文献宝库的奠基石"，① 但是，也正如维渥拉所总结的那样，欧洲音乐本身也是欧洲各民族音乐的"集成"。"从 15 世纪起，早期作曲家们在当时的整个音乐生活中的作用是如此突出，以致于使人觉得欧洲音乐史就是这些富于创造力的大师们的历史。但是这种观点是片面的；如同各个单独的个性那样，各民族、

① 维渥拉：《音乐的四个世代》，慕尼黑，1988，第 121 页。

各阶层、各种时代潮流以及其它各种风格集成体也构成了欧洲音乐的本质。”① 从中世纪到文艺复兴前，在欧洲音乐内部，经历了一个民族大交融的时期，古希腊的传统、东西两个罗马帝国、十字军东征、拉丁文化与拜占庭文化、各种代表它们各自地区的基督教势力以及伊斯兰民族的入侵，都构成了欧洲音乐史的推动力。

在欧洲音乐吸足了其内部各民族的养分后，于18 世纪到达它的黄金时代。18 世纪以前，是欧洲音乐在欧洲内部的发展史。如果说，异国主义在音乐创作中体现为一个自觉的美学思想的术语，那么在 18 世纪以前，欧洲音乐史则是一部不自觉的、没有异国主义术语的异国主义发展史——这个观点建立在：音乐的发展史是一个异国主义的过程史——一个更为简单的悖论：（全部）音乐史就是异国主义史。最初，西方音乐在自己的内部异国主义化；在它相对统一以后并达到这个统一的顶峰以后，它第一次遇到了危机，作为术语的异国主义于是作为危机的克服者诞生：“欧洲在其文化发展的决定性关头要感激远东和近东。亚洲是最古老的文化发源地，其形态和发展均与欧洲迥异。但是异国的、截然不同的东西正好可以给予决定存亡的生命灌注。如果说，人们想要从

① 维渥拉：《音乐的四个世代》，慕尼黑，1988，第 131 页。

遥远的亚洲得到它那古今文化的一点信息都是非常困难，那么当时的艺术世界竟却已经开始受其滋润了。"① 整个欧洲音乐都在进行异国主义的实践，就连民族乐派也不仅写作本民族的题材，他们还大量涉及严格意义上的异国主义，例如里姆斯基-柯萨科夫的《舍赫拉查达》、《西班牙随想曲》，鲍罗丁的《在中亚细亚草原上》等等举不胜举。由此我们也有理由说，民族乐派的本质同样是异国主义的。

巴托克从一种生物学的物种繁殖理论出发，说明音乐的发展必须通过某种"杂交关系"，而"近亲繁殖"是有害的。巴托克通过对东欧各民族音乐的大量搜集，发现："对这些单独民族的民间音乐进行比较，就可以清楚地看到，各种旋律曾经有过不断相互予取的过程，并且数百年来，始终在进行着不断的杂交与再杂交。"② 但是巴托克的发现也因此提出了一个问题：跟人们对"世界音乐"的询问一样，是否存在着一种单数的、作为实体概念的"民族(民间)音乐"呢？这同样是不存在的。不存在那种仅靠"单性繁殖"仍然能够发展的民族民间音乐。所以，从实体概念上去理解"民族的"，是没有意义的。如果一个民族的作为实体的音乐要想获得发展，它必然始终处于一个与

---

① E. Preussner：《欧洲音乐史》，维也纳，1958，第 533 页。

② 巴托克：《音乐中的"种族纯洁性"》(1942)，载 B. Szabolcsi 主编：《巴托克文论与书信集》，布达佩斯，1957。

外界“不断予取”、“不断杂交与再杂交”的变动不居的过程之中。音乐的发展方向将遵循这样一个规律：“从前的地方的和民族的自满自足与自我封闭的状况为各民族之间全面的交流和普遍的相互依赖所取代。不仅物质生产是这样，精神生产也同样如此。各单独民族的精神产品变成全体民族的共同财富。民族的片面性与狭隘性将愈益消除，各民族文学和各地方文学将集合起来构成为一个世界文学。”① 而异国主义，恰恰体现为世界由封闭走向大同这一历史时间的价值美学。

“民族性”和“世界性”，只能作为一种功能的概念来把握。“民族的”，在于它意味着一种人所无而我独有的功能价值，即：不是作为一个完成了的实体(例如艺术作品)，而是作为将要完成一个实体的前提而存在。一个实体被完成以后就不可能再发展了，而它拥有的那种独特的功能却可以超越那个实体，或与别的功能化合，或与别的功能撞击，从而发展成新的功能，生产出新的实体。民族性总是在发展着的。而“世界性”，则意味着一个民族的独特个性在与别的民族性融合或撞击后为别的民族所接受。音乐乃至整个艺术的发展方向，是逐渐摆脱封闭性，向各民族的相互结合的“世界性”发展。在这里，“世界性”

---

① 《共产党宣言》，载《马克思恩格斯全集》德文版，柏林/Dietz出版社，第4卷，第465页。

只能是一个功能的概念，而绝对不可能有一个“世界性”的固定实体存在。“世界性”发展的结果是，“民族性”绝没有被削弱和取消，而是被发展和被丰富了。“民族的”变成了“世界的”，“世界的”同时也是“民族的”。

关于第二对矛盾。纯粹性与变异性是第一对矛盾派生的矛盾。但是，这对矛盾又有自己特殊的方面，即：它更为直接地涉及到了审美价值与艺术价值的问题。有一种观点认为，一种民间音乐，它越纯粹便越有价值，因此，艺术音乐对民间音乐的吸收，其价值标准是对民间音乐的“忠实”程度，例如，大卫之所以成为异国主义音乐的奠基人，是因为“交响赋《大漠》首先是以忠实的埃及曲调作为基础的。”① 卡尔·达尔豪斯不同意上述看法，他认为：“衡量一个异国主义作品的尺度，关键不在于它是否‘忠实’，而宁可把它看作一种功能的体现，它把这种功能作为对欧洲音乐在作曲技法上的审美规范的合法偏离来完成。分析的重点不应放在这部作品与它所赖以产生的原件的联系上，而应以添加在这部作品中的人为的联系为对象，也就是说，应当是一种历史编纂学的分析，它探究19世纪这种现象在审美上的和作曲史上的意义，而不是迷失于实用人种方志学中，否则只

① Honegger和Manenkeil主编：《音乐大百科辞典》，弗赖堡，1980，“异国主义”条。

会导致人们去申明，那些异国主义的作品通通都是在不同程度上歪曲原件的伪作。总之，把握音乐的异国主义这个概念，其前提只能是功能，而不是实体。"①

尽管大卫和他的交响赋《大漠》给了比才在写作素材上甚至体裁上以强烈的影响，但是比才仍然批评大卫"缺乏音乐的体验、理解力和灵气"。② 那么大卫的《大漠》在当时怎么会红极一时的呢？历史可能已经证明，《大漠》的成功确实是因为它"忠实地"应用异国素材而以素材的独特价值取胜于一时的，因为随着时间的推移，《大漠》只能算欧洲艺术音乐中的二流作品。显然，问题不在于是否"忠实"，而在于"艺术"！达尔豪斯说："'纯粹性'这个概念，尽管尼采曾经为其作过非常迷人的辩护，可是在美学中，它却属于一个可疑的范畴。因为一种音乐的民族风格——作为'手法'或'音响效果'——就算是'外在地'贴上去的（就象 18 世纪司空见惯的那种情况），那审美上的成功也决不是不可能的。如果把语言除外而只限于音乐，那么一部杰作可能正是产生于'洋泾浜的'西班牙语或匈牙利语呢；审美的'正确性'并不

---

① C.达尔豪斯：《音乐学新手册》第 6 卷：《19 世纪的音乐》，威斯巴登，1980，第 252 页。

② 比才：《1859 年 3 月 19 日致母亲的信》，可参见《作曲家论音乐》中译本，第 127 页。

完全取决于民俗的‘正确性’。”① 这就等于提出了两种价值：人类学的价值和美学的价值。

“在音乐中，存在着不可翻译的东西吗？或者说，在民族与民族之间存在着不可逾越的障碍吗？民族性的独特价值，它的输出从某种程度上说不仅是禁止与否的问题，而是根本就不可能吗？”② 如果回答是肯定的，那么异国主义也将成为不可能，至少极受局限。然而异国主义的创作并不以这个属于人类学范畴的提问为前提，它根本不问“是否有可能”。也就是说，它不认为存在着不可改变的民族的审美习惯，而宁可认为人类在审美上是共通的，“那种地方色彩的美学本质往往是主观臆造的”；③ 只有属于人类学范畴的民族习惯是不同的、差异的、不可翻译的。“在这里不是为了人类学的认识，而是为了艺术生产而吸收。”④ 人们关心的主要不是是否真实地再现了原件，而是探询一件艺术作品是怎样接受异国民族的审美遗产，用来丰富和壮大自己，从而创作出一件成功的艺术品的。重点是在接受，接受的条件，接受的方式，接受的过程，以及接受的结果。按照达

① 达尔豪斯：《在浪漫派与现代派之间》，慕尼黑，1974，第90—91页。

② 阿尔弗雷德·爱因斯坦：《民族的与世界的音乐》，斯图加特，1958，第235页。

③ 达尔豪斯：《音乐学新手册》第6卷：《19世纪的音乐》，威斯巴登，1980，第252页。

④ U. Michels：《dtv音乐图集》，慕尼黑，1985，第523页。

尔豪斯的看法，音乐史学的研究的一个主要目的是：作品的再创造方面和接受方面。达尔豪斯认为传统音乐史所描述的音乐作品只具有"文献特征"，具有"文献特征"的音乐史只能使人知觉音乐，满足人的"认识兴趣"，而经过发生史和功能史探讨后的音乐作品才具有审美的"艺术特征"。① 对异国主义音乐作品的分析也同样如此，不是寻求人类学的认识价值，而是探讨美学方面的艺术价值，因为，从根本上说，一个成功的音乐作品的魅力不取决于前者，而取决于后者，否则，这件作品只有进博物馆的资格。

托马斯·朗格(Thomas Lange)已经在文艺学研究中提出了：异国主义的对象究竟是蜡模学呢还是接受美学？② 所谓"蜡模学"——Imagologie，其词根为拉丁文 Imago，取其供瞻仰祭祀的祖先蜡制造像之意。很明显，我们应当在接受美学的意义上来理解异国主义，因为异国主义的目标不是复制原件，制造"蜡模"，不是人类学意义上的某个忠实的实体；异国主义是通过接受方面的功能关系，去到异己的美学范畴中吸取养分，获得审美再生产的审美材料(而不是认识材料)，以便创造艺术的作品。所以，音乐的异国主义的本质实际上属于接受美学的范畴，

① 参见达尔豪斯：《音乐史基础》，科隆，1977 年版。

② 参见 Th. 朗格：《田园的与异国的渴望》，Kronberg/Ts. 1976，第 28 页。

它既是审美价值论，又是创作方法论；这样，异国主义的音乐作品也就不可能是“纯粹的”，而只会是“差异的”和“变异的”了。至于要求这个作品在变异中仍要展示“民族的精神”，这已不属于严格意义上的美学问题。

跟异国主义无必然联系的一个概念是“欧洲中心论”，但却有必要略约涉及。“欧洲中心论”——Eurozentrismus,是一个贬义词，由于这种观点把欧洲看作人类文化的中心、并把欧洲文化看作人类发展的尺度，而“把自己搞得声名狼藉”① 。欧洲人自己提出的这个贬义词，其背后的动机有所不同：一方面，鉴于欧洲现代文明在殖民化的过程中已经严重破坏了当地民族的文化遗产而使其濒临灭绝的边缘，有人提出反对“欧洲中心论”，以承认和保护非欧洲文化的独特价值。另一方面，这个反对也包含了一种极端相对主义的隐患；由于过分强调欧洲与非欧洲的差异，过分强调民族文化的纯粹性从而同样也导致民族文化的发展受到阻碍。事实是，有人希望非欧洲民族永远保持落后的或原始的状态，以便为那些欧洲的人类学家留下“活的历史阶段”。结果是，对“欧洲中心论”的反对反而变成了对本民族文化发展的禁锢，变成了变相的殖民主义和利己主义的漂亮借口。

---

① 达尔豪斯：《〈音乐的四个世代〉序》(1988)。

第 六 章

他律与自律的彻底破裂

音乐中的他律与自律的对立和冲突，从来没有象今天这样尖锐和激烈。它们体现为当代音乐的两个基本矛盾：现代音乐与传统音乐、严肃音乐与流行音乐的对立。20 世纪音乐美学的核心就是围绕着这两个基本矛盾展开的——如果我们将那些抽象地探讨音乐美学的"一般"原理的论著撇开不计的话。

现代音乐或现代派音乐的更专门的专业术语是"新音乐"——Neue Musik。1923 年，德国音乐批评家保尔·柏克(Paul Bekker, 1882—1937)发表了一篇鼓吹勋柏格的文章，题名为《新音乐》。就是在 1923 这个年头，勋柏格发表了他的《五首钢琴曲》，作品 23 号，这个 23 号具有不寻常的意义，因为勋柏格第一次在其中运用了他发明的"十二音技法"，宣布了一种迥异于传统音乐的新音乐的诞生。这种新音乐的"新"，不同于浪漫派音乐对古典乐派的"新"，不同于印象派音乐对浪漫派音乐的"新"，而是以 1923 年以前全人类几千年创造的全部音乐为挑战

对象的"新",是1923年以前任何历史阶段上凡号称"新"的音乐均无法与之相比的"新",没有任何"新"的音乐在质量上比"十二音技法"的音乐更新。在上述意义上,勋柏格所创造的这种音乐被称作"新音乐",以区别自有人类以来直至1923年的所有"旧音乐"。"新音乐"这个概念,不是随随便便的赞美词,在这里,它是饱含了专业意义、有着特指对象的音乐专门术语。23年与"23号",成了所谓现代派音乐的正式出发点。

以"十二音技法"为最初标志的新音乐具有这样的基本的美学特点:无调性的自由序列。这意味着:"我已经有意识地将过去的美学上的所有限制通通打破了。"(勋柏格)早在1923年以前,勋柏格已经开始了他对无调性的探索。传统音乐与新音乐之间最根本的区别就是调性的有无,其它的区别都是这个区别的派生。传统音乐是有调性的,并在调性的基础上建立起其它种种音乐规则。对于欧洲音乐而言,它基于一种"和声调性",即:调性是由和声的或和弦之间的功能显示出来的。而"和声调性",又是以乐音的自然泛音结构为依据,因而符合自然界的声学物理规律。所以,调性不是人为的,而是自然的;人及其听觉作为自然的产物,当对应于自然的调性,与自然的调性相"共鸣"。传统音乐,正是建立在作为自然规律与自然逻辑的自然调性之上。时间已经证明,除了专

家以外的绝大多数人，他们的听觉天然地接受自然调性或和声调性。因此在音乐中，自然的调性不仅体现了自然的理性，同时也体现了自然的感性。可是从19世纪末、晚期浪漫派开始，已经出现了调性瓦解的迹象和趋势。不仅勋柏格顺应了这个趋势，其它人（例如斯特拉文斯基和巴托克）也在不约而同地向无调性的方向探索。勋柏格首先以他的“十二音技法”完成了这一探索，从而开了“序列音乐”的先河。在“十二音技法”出现以前，“无调性”的尝试是不成体系的、支离破碎的，与拥有完整的、成熟的传统音乐的调性体系相比，尚不成气候。待到“十二音技法”发明，无调性音乐便找到了自己的体系归宿。在传统音乐中，作曲家采用一套既定的、公用的音乐要素创作，这些音乐要素（例如和声、旋律、节奏）按照种种不同的固定隶属关系构成一个严密的功能体系，例如音阶的十二个半音相互间的地位不是平等的，它们根据以七声音阶为主的和声调性而分为种种不同的“君臣”或“主仆”关系。但是按照“十二音技法”，八度中的十二个半音相互之间的关系绝对平等，因为它们无调性，而以往的不平等关系皆由调性而起。因为无调性，所以和声不必采用传统的、以三和弦为基础的和弦，旋律不必分什么大小音阶，节奏也不必依照事先已有的四二拍、四三拍等等节拍类型……。更重要的是，作曲家可以按照一定的规则，自由构成每

一首乐曲自己的序列模型，并按照这个序列模型来创作这首乐曲。"十二音技法"以其"序列作曲法"为新音乐开辟了一条康庄大道。勋柏格以后，新音乐的创作更为自由，严格的"十二音音乐"已不多见，代之而起的是根据"序列"的思想而出现的各种各样的序列原则，人们不仅根据音阶、音程来构成序列，而且可以把音乐的其它要素通通纳入序列的组合，例如音色的序列、节奏的序列、各种要素的混合序列，自从采用电子计算机作曲以后，序列的编排更为丰富，乃至人脑已不复能参与那么复杂的序列程序制作了。人们把新音乐运动中那种对序列的嗜好称为"序列主义"。

"序列主义"是不是人们通常所说的那种形式主义呢？无调性的序列思想及其音乐创作本身便是一种彻底的、全方位开放的行为，其首要宗旨反对丝毫的重复，追求最大限度的个性；序列的个别性和独特性使序列的创新和无定所成为势所必然。而最初的新音乐，恰恰是一种美学潮流——表现主义的产物。二次大战以前的新音乐，就是表现主义音乐。表现主义并不象人们按照"表现"的字面所理解的那样是他律的，表现主义音乐走向序列，表现主义绘画走向抽象。

表现主义不是写实的。它所谋求的是与实在世界相对的精神的世界。而精神世界，是实在世界的

"还原"(Reduktion)。这就是说，表现主义要"表现"的情感，不是日常生活中的喜怒哀乐，在表现主义的音乐中，没有日常意义上的喜怒哀乐，无喜、无怒、无哀、无乐；而是一种野性的刺激，这种刺激代表了世界原初的一种神秘的力，一种物自体和本质的力，一种推动宇宙万物运行的意志的力，这种力正是蕴藏在每一个作为个体的人的精神中。表现主义其实就是当时发生的现象学哲学在艺术中的体现，它要把一切具体的芸芸万物放到"括弧"中存而不论，而追求本质的"还原"，因此，它所"表现"的，不是巴洛克时期那种综合的情感类型，不是浪漫派那种具体的细致入微的情感，而是情感的本质，而是生命本身。勋柏格说："我决定在创作时只通过这种情感，即形式情感(Formgefühl)"。这种"形式情感"体现为"一种无情的压迫感，一种发自和声结构中的无意识的逻辑力量。"① 又说："艺术家的创作是一种本能的冲动。而这种冲动几乎是无意识的。他感到某种仿佛压迫着他去做什么的情感。仿佛他是受到某种力量的意志的支配去行事，而这种意志的法律是他所不认识的。"② 对于表现主义来说，普通的情感是和尘世的、具象的东西相联系的；在对情感进行了"还原"

---

① 勋柏格：《和声学》，转引自施图肯施密特：《新音乐》，美因河畔法兰克福，1981，第56页。

② 同上。

而扬弃了情感以后，当摆脱了作为概念的情感的纠缠后，主体就达到了彻底的解放和自由，从而进入纯粹的精神世界和理式世界。于是表现主义便进入抽象——不是感性的抽象，而是抽象的感性，即"形式情感"。

诞生在柏林——维也纳的表现主义音乐与诞生在慕尼黑的表现主义"蓝骑士"画派有着紧密的相互呼应关系。"蓝骑士"的领袖康定斯基作为抽象绘画的创始者，对与"内容"相联系的那种外在的"形式"持鲜明的否定态度；"形式"必须作为"精神"来理解，抽象主义是一种"生命还原"的理论，"这就是说，必须使人们能够看到一个未经任何客观解释的世界的本来面目。经过抽象处理或本来就是抽象的形式（点、线、面等）本身并无多大意义，重要的是它们所具有的内在共鸣，它们的生命"。① 因此，形式就是内容，作为内容的本质，作为本质的内容。康定斯基曾经在《点线面》一文中详尽分析了这三种最原初的形式所可能拥有的无限生命力，特别是"点"，这最终的形式还原，是一切艺术生命力的"理式"。对"点"的分析，导致了绘画与音乐中的"点描艺术"。跟早期浪漫主义一样，康定斯基把抽象的最终结果归于音乐——这一离实在最远的艺术。但是音乐自己却还不

① 康定斯基：《论艺术的精神》(1910)，中译本，第 83 页。

认为自己远离了实在。音乐中的实在是日常的情感，要摆脱情感获得纯粹精神，也必须对形式作出新的解释。勋柏格写道："对于康定斯基和科科施卡(Oskar Kokoschka)来说，素材已经几乎不是外在的对象，他们把绘画当作一个契机，以便在色彩和形式中去幻想和表现自我，就象迄今为止只有音乐家才能如此自我表现的那样。这兆示了人们愈益认识到艺术的真正本质。我满怀喜悦地阅读了康定斯基的书《论艺术的精神》，这本书不仅指明了绘画的道路，并且也使人希望，那些喜欢在音乐中询问歌词和素材的人，也该对自己作一番反省了。"① 如果说，康定斯基在写作《论艺术的精神》时从勋柏格那里汲取了灵感，那么勋柏格又反过来从康定斯基的理论来反思音乐了。

"审美还原论"最初是席勒在 1797 年 9 月 14 日致歌德的信中提出来的，席勒认为艺术的根本原则是要把"经验的形式还原到审美的形式上去。"所有现实的、具象的事物都是为人的经验所感觉到的形式，而审美的形式，则是如柏拉图所说的那种"理式"。人的艺术创造，是一个向"理式"还原的过程。这个"理式"，既不是机械的理性抽象，也不是感性的情感复制，而是一种极为特殊的、充满生命力于其间的

① 勋柏格:《论音乐与歌词的关系》(1912)，载卡茨主编《音乐美学的主要流派》，施图加特，1929，第 508 页。

精神实体。审美的快乐，往往被误认为一种情绪的感动，一种情感的征服；然而真正的审美，乃是对生命本身的“体验”（Erlebnis），从而得到的一种灵魂的净化感，一种精神的陶冶感。表现主义的美学，就是企图将这种真正使人得到审美快乐的“理式-形式”还原出来，这就是：活的形式本身。康定斯基在《论艺术的精神》中曾鼓吹一种“通神论”（Theosophie），认为抽象的形式的活力在于有一种神力的凭附。而威柏恩也说：“对物质本性的研究和观察对我来说是最高的形而上学和通神论。”① 另一方面，表现主义者不认为抽象主义跟现实主义存在着不可调和的矛盾。康定斯基：“1.伟大的抽象主义。2.伟大的现实主义。这两个极端打开了两条殊途同归的道路。”“现实主义＝抽象主义，抽象主义＝现实主义。极端的外部差异，能转变成最大的内在相等。”② 什么是“最大的内在相等”？就是那“活的形式”。所有的艺术品，是什么使它们成为区别于其它事物的呢？也就是说，是什么把艺术与非艺术区别开来的呢？只能是那充溢着生命与艺术家创造力的“活的形式”。那些艺术品中的非艺术因素，不过如勋柏格所说，只是一种“契机”，一个借用物，最终目的却是在“色彩和形式中去幻想和表现自我”。任何一个现实主义作品，

① 《1819年8月1日致贝尔格的信》。

② 《论艺术的精神》，中译本，第81和83页。

都可以将其中“活的形式”剥离出来单独分析和把玩。而抽象主义，正是要将那“活的形式”还原出来，赤裸裸地直接展示于人前。对现实主义作品的审美领悟是一个鉴赏和接受的还原过程，抽象主义则将这个过程取消了。威柏恩在谈到巴赫的《赋格艺术》时说：“那完全就是一个抽象——或者我宁可说：最高的现实！”① 这句话也同样适合威柏恩自己，因为它创作的抽象主义音乐却是来自生活的具象，那森林、阳光、秋色、原野的芬芳……。②

德国音乐学家维尔·霍夫曼(Will Hofmann)专门分析过表现主义音乐的“还原”问题。③ “还原”这个概念，含有“约简”的意思。表现主义的还原是“在本质上的高度浓缩”，这种还原的浓缩不是现实主义的典型论，而是要排除一切跟日常的概念、情感、修饰、细节等等有关的因素，除了“事物的内在”，一切都被看作偶然的、随机的、多余的。例如勋柏格的独角歌剧《期待》，把所有的日常情节都简略掉，成为无情节戏剧，语言尽量少用，佈景尽量简洁，在浓缩到只有一个角色(而不是现实主义独角戏的独角)的“期待”后面，孕藏着人生的一切。还原的结果是分

---

① 引自 A. Abel:《威柏恩的十二音技法与歌德的色彩学说的方法论》，威斯巴登，1982，第284页。

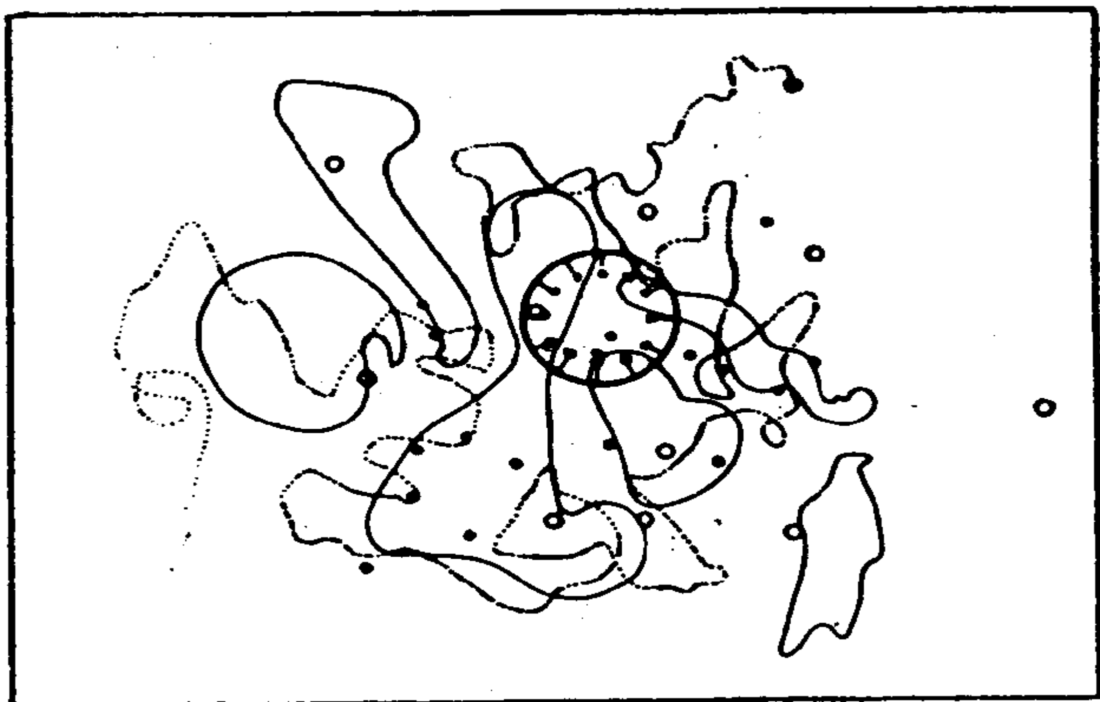
② 参见威柏恩1913年8月21日、1925年10月8日致贝尔格的信。

③ 《音乐的历史与现状》(MGG)，第3卷，第1662—1667页。

离，而分离意味着自律，即每一个因素都具有自己的强烈个性和自主性而互不依赖。在音乐中，要求将乐音的组合还原到最基本的原素，并一直还原到不再能还原的“点”，即十二个互不相干、各自独立的音，这些不再属于任何调性音阶的单个音意味着彻底的自律！ 维尔·霍夫曼将“原素的自律”归纳为：(1)线条的自律。旋律的调性功能瓦解，因而不再具有传统的、在主属关系中运动的旋律性或旋律功能了，于是旋律的概念不再存在，而只有线条；线条常常呈半音特征，并且由于旋律的不可能存在而没有必要保持那种主调形态，代之而起的常常是立体的、柱式的、密集和弦构成的和弦线条；由于注意力不在旋律上，于是复调（卡农、赋格、帕萨卡利亚等等）成了常用手法。(2)和声的自律。调性功能的瓦解，导致以谐和与不谐和的矛盾运动为根本美学宗旨的和声功能的抛弃，其结果是“不谐和音的解放”（勋柏格）。和弦的叠置规则从此可以自由设计，和弦的“谐和度”的概念最终被完全放弃，和弦的运动不再在“进行”和“解决”的概念下来理解。(3)节奏的自律。它首先来自当时新的“艺术舞”，即邓肯、拉班等人创立的“现代舞”。“现代舞”的美学主张从僵化的公约模式即固定的节拍模式（如四二拍、四三拍……）中解放出来——“解放在理性主义的桎梏中枯萎了的生命体”。（拉班）其次体现为对爵士节奏的吸收。因为爵士节

奏是原始的，而原始的节奏正是旋律节奏与基础节奏的合二为一。再次是向原始民族节奏的还原。因为原始民族没有被现代文明所污染，所以他们的节奏表现了最纯洁的冲动，这种冲动是不同于现代文明的固定节拍的。(4)构造的自律。例如序列主义，它体现了一种完全出于本能的格式塔构造意识，而不受任何既有的、公认的规范结构的约束(例如传统曲式)。表现主义的"还原"还体现在其它许多方面，例如施图肯施密特在其《新音乐》一书中讨论过乐队编制的"还原"，交响乐队一反浪漫主义时期发展到极限的庞大和繁复，"向它的骨架(Skelett)还原"，例如勋柏格的21首诗配乐(1911)和斯特拉文斯基的《士兵的故事》(1918)就属典型。表现主义的还原和约简的结果，是将生命与活力集中与浓缩而成的"形式"，这种"形式"，显示了一种高度简洁、高度洗炼的特点，它不仅属于表现主义，而且是整个现代派抽象艺术的共同特点。由表现主义的"还原"而产生的"形式"，不是脱离作为他律的生活，恰恰相反，它是对他律世界的巨大的隐喻和无边的包容！

"绝对音乐思想"成了抽象主义思想，绝对音乐被完全实现在20世纪先锋派的抽象主义音乐中。后者成了前者的极端发展。"勋柏格的音乐肯定不再在新德意志乐派的标题音乐家的意义上跟那样一种标题相联系；他的音乐已走向极端的绝对化和形式



图十一：约翰·凯奇的《拾音器插座音乐》(1960)图示

化。"而"斯特拉文斯基的幻想尽管以舞台性为前提，却不是在一种外在的图画意义上；引起他创作兴趣的，仅仅是把戏剧的、尤其是舞蹈表演的形式法则跟音乐的形式法则作审美联系。"① 斯特拉文斯基本人在他的理论著作中鲜明地信奉自律论美学："据我看来，音乐就其本质而言，根本没有能力'表现'任何东西，无论是一种感情，一种态度，一种心境，一种自然现象，还是别的什么。'表现'从来不是音乐的固有特性，她的存在权利决不是靠着'表现'才获得的。即使音乐象人们总是感觉的那样，似乎表现了什么，那也只是幻觉，而非现实。那不过是一种外加的东西，一

① 施图肯施密特：《新音乐》，美因河畔法兰克福，1981，第37—38页。

种因我们循着古老的、不知不觉地受其影响的传统而外加给音乐的特性;我们用这种外加的东西去理解音乐,就如同用一种标签、用一种套话一般——干脆说,那是一件由于长期的习惯和肤浅的认识而给其本质穿错了的布拉吉。"① 如同勋柏格和康定斯基的关系一样,斯特拉文斯基与毕加索的相互影响也是众所周知的,当然,相比之下,斯特拉文斯基在毕加索那里的受益似乎更多些、更单方面些。尽管两个人的风格同样善变,但他们的自律论的结构主义美学思想不变。斯特拉文斯基认为,音乐的唯一目的是制造"万物之间、而尤其是人与时间之间的一种秩序"。人们用"一种结构"来实现这个目的,"此种结构的存在和此种秩序的达到,意味着一切已被说出"。言于不言中,言于包揽一切的"结构"中,"正是这种结构,这种被达到的秩序,以一种极为特殊的方式使我们感动不已,这种方式与那些世俗的情感,与那些产生于日常生活印象的反应,毫无共同之处。"② 那么,这种极为特殊的、超越于世俗情感的"结构"是什么呢? 斯特拉文斯基后来在《音乐诗学》的结语中指出,是中国古代美学中的概念:"和",即"乐者和也"。这种"和",是最高的绝对存在,一切沉默于"和",

---

① 斯特拉文斯基:《回忆录》(1935),引自施图肯施密特:《新音乐》附录。

② 同上。

一切尽言于“和”。

序列主义是新音乐的抽象主义美学的核心体现。昆尼希(G. M. Koenig,1926—　)说:“序列在一定意义上是十二音音乐,序列是点描写作,序列是集合作曲,序列是结构音乐,序列还是那种把一定的形式层面交给偶然性的音乐,因此,序列要末什么也不是,要末就意味着一切,它简直就是一种世界观。”①昆尼希非常精炼地说出了序列主义对整个20世纪音乐史的巨大影响,序列与序列主义这种思想渗透了彼此间非常不同的现代先锋派音乐作品。序列主义以及由此而发生的“还原”,使得20世纪新音乐的美学观必定是自律论的。无论新音乐的派别怎样“林立”,它们的共同美学特征却是不难发现的:将主要兴趣集中在寻找和发现新的音响结构上。在新音乐中,歌词与音乐是分离的,作曲家不仅不根据“语言的旋律”或“歌词的音响”来“谱”曲,不仅一般地让歌词去适应序列技术,更有甚者,把语词当作一种新的音响元素或音响材料——而不是语言材料——来看待,例如将一个词或一句话的语音音素按照音色、音程、时值等等进行分解,编为序列。因为斯特拉文斯基已经说过,“结构”本身便已说出了一切,所以,歌词在音乐中是无足轻重的,或者是多余的。而音乐或

① 昆尼希:《音乐在其技术的理性中》(1961),引自W. Gruhn主编:《关于今日音乐的反思》,美因茨,1981,第58页。

作为“结构”的音乐，是无言的说；作为万物的本质，它是大道难言、欲说还休、无语可达其意的“逻各斯”(Logos)。勋柏格的歌剧《摩西与阿隆》的终场：“……不能说，不可说，哦语言，语言，我所缺少的语言！”一方面，否定日常语言，另一方面，将日常语言作为一种新的音乐材料，将其溶解在音乐元素和音乐结构中，“从而将音响与意义的分界线扬弃掉”。①蒂特·施内柏尔(Dieter Schnebel)的三首合唱《！(颂赞II)》(完成于1968年)颇为典型，标题用惊叹号“！”，意为不可说，合唱队的歌唱只通过嘴唇、舌头、喉头的运动，以及口形、腭腔的变换，鼻腔的共鸣，气管的深呼吸等等。此外，电子音乐、偶然音乐等实验音乐，均可看作序列主义导致的对新的音响结构进行空前探讨的例子。20世纪的音乐是如此自律，它能把一切无论是什么通通变成“结构”——人们可以用这个词代替意义愈益不清的“形式”概念。一方面，约翰·凯奇用它那著名的《四分三十三秒》把音乐还原到完全的“无声”(Silence)，从而达到无法再“自律”的极限；但是这并不违背抽象主义的哲学原理，按照康定斯基的看法及其实践，绘画或视觉艺术可以一直还原到“无色”——白色，而白色并不意味着无色；同样，以时间规定(四分三十三秒)为前

① 斯托克豪森：《“青年之歌”笔记》，载Meierott编《音乐史料集》，慕尼黑，1980，第188页。

提的"tacet"(长休止)也不意味着真的无声,它仍然留下了音乐的一个基本要素——时值,而音乐正是被定义为"时间艺术"。凯奇在其《关于无的讲座》(1949/50)中,把"无声"规定为"纯粹的时间结构",它意味着"纯粹的生命"。[①] 凯奇声称,这正好体现了中国古代的易经和禅宗哲学,[②] "有生于无"和"大音希声"的思想竟与西方极端抽象主义实现了沟通。另一方面,如果说,勋柏格对"不谐和音"的解放还只限于乐音范畴之内的革命,那么,勋柏格以后的序列主义则发展到乐音之外的最广泛的噪音领域,序列主义的无调性为噪音的序列作曲提供了保证。结果是,新音乐的"自律"远远走到19世纪自律论者所提出的"音乐是鸣响着的乐音游戏"的定义之外去了。不是调性之内的"乐音游戏",而是以一切音响为材料的结构游戏。结果竟是这样:"由于作曲家被授予无限制的权力,音乐生产超出了自己可支配的范围,而使得自己被渐渐蛀空。音乐生产被完全达到的自律却培养它走向了他律;自知不再受任何外在约束的构造自由,放任自己作为方法去实现那外在的目的。但这样一来,反把自己卖了。"[③] 脱离乐音范畴,被看

---

① U. Dibelius:《现代音乐·第2卷(1965—1985)》,慕尼黑,1988,第103页。

② 同上书,第104页。

③ 阿多诺:《音乐社会学导论》,美因河畔法兰克福,1962,第197页。

作一种因极端的自律而发生的他律扭曲，例如“具体音乐”。

如果我们从传统的“音乐”概念出发，那么新音乐向“自律”的极端发展，将成为“反音乐”。“反音乐”的关键在于抛弃了调性，进而抛弃了乐音。客观事实是，自勋柏格于 1908 年开始进行无调性实验，并于 1923 年完成了新音乐的序列方向以来，至今已近 20 世纪的尾声，而绝大部分新音乐作品始终未能占领严肃音乐的实际表演场所（例如音乐厅）。勋柏格的著名学生之一汉斯·艾斯勒早在 1927 年便已断言："现代音乐是没有听众的；没有人愿意听它。"① 这就提出了一个问题：新音乐要不要大众？如果答案是否定的，甚至连保持一个相对数量的爱好者也是可有可无，那么对新音乐的讨论可以不必，因为那等于宣布了一种艺术行为的隐私权。但是，如果象许多新音乐的领袖人物所怀有的真诚愿望那样，希望新音乐能够普及或相对普及，特别是，当新音乐使作曲家赢得了名望，而作品本身的普及程度却与作曲家本人的知名程度呈强烈反比的情况下，下面的问题便格外紧迫：为什么新音乐会失去大众？为什么一些人宁可欣赏作曲家本人的新思想，却在倾听行为中并不如此钟情于他的新音乐？在新音乐的运动和浪

① 艾斯勒：《音乐辩证法文存》，莱比锡，1976，第 38 页。

潮中,思想大于行为、理想大于实际,是一个普遍的特点。

询问新音乐为什么会失去大众,首先必须追问放弃调性和乐音材料限制的理由是什么? 正是这一放弃,使20世纪的艺术音乐成了“专家音乐”(达尔豪斯)。序列主义所带来的创作方法和规则的极端多元化或个人化,使新音乐在方法论上的极端开放性导致了它的极端封闭性,这种专家主义和个人主义的作曲方式甚至阻碍了新音乐作曲家们彼此之间对彼此作品的相互理解和鉴赏。但这还仅仅是一种现象和结果。根本的问题在于对调性的听觉基础的争论。也就是说,调性究竟是一个历史的或传统的概念呢,还是一个客观存在不以人的意志为转移的必然? 在20世纪以前,这样一个二择一的问题并不存在,调性是天经地义的。只是到了新音乐的作曲家,才把调性当作一个过时的事物加以抛弃;而固守调性者,则被归入守旧。如果说,调性只是一个可用时间来衡量的历史偶然,那么它就是主观的、外加给音乐的一种听觉习惯。这样一种观点起源于德国音乐学家胡果·里曼(1849—1919)。里曼声称,他一生的大量著作的中心思想就是要说明:“音乐的倾听不仅是听觉器官对声音效果的消极接受,而宁可说是被人的精神的逻辑能力高度发展的行为。”① 里曼的意思是,乐音之间的关系不是来自声学(例如泛音结构理论)

的自然本性，而是人根据自己在几千年实践活动中高度发展的逻辑能力从主观方面去建构的。里曼把这种主观能动的音乐逻辑创造称作一种“乐音观念”(Tonvorstellungen)。他写道：“我们无论如何不能把音乐艺术看作一种鸣响着的客观实在，而宁可把她看成一种乐音关系的观念，这种乐音关系的观念活在富于创造力的艺术家的、尚未被他们记成音符的乐音幻想中，然后又在听者的乐音幻想中重现。无论是音乐家将其创造的东西固定为音符，还是将作品变成鸣响的实在，都不过是手段而已，其根本目的是要将由作曲家的幻想所产生的音乐体验移植给听者。”② 里曼在此明确指出了，“乐音关系”是“观念”的产物，听者所接受的音乐是作曲家“移植”给他的，而他也完全可以凭着“精神的逻辑能力”来接受由“乐音观念”所创造的音乐。里曼认为，对“乐音关系”的形成的研究，不应当基于“对鸣响着的音乐的原素的探讨”，而应着眼于作曲家“经过观念建构对音乐的原素的确定”，乐音关系不是客观“探讨”的、而是主观“确定”的结果。“换句话说，能够解答音乐的最核心本质的，不是音乐声学，也不是音响物理学和音响心理学，而只能是一种‘乐音观念的学说’。”③ 尽

---

① 里曼：《“乐音观念”说的思想》，载《彼得音乐年鉴》1914/15期，第1页。

②③ 同上书，第2—3页。

管里曼要解决的是以传统的和声功能为对象的乐音关系的本质问题，但是于 1914 年新音乐初起时提出的这种“乐音观念”说，却是反传统的，从而成了无调性和序列主义的美学依据。十年以后，勋柏格回过头来开始对新音乐的美学基础进行论证，在《信念还是认识?》一文中，他一再强调："调性不是目的，而仅仅是达到目的的技术手段。"① 他认为，调性不能归于形式范畴，而“纯属外在的附加物”，它“仅仅作为‘风格’、作为源于趣味基础而遮掩了真正的乐音关系的东西发生作用。”② 勋柏格的这种念头是根深蒂固的：包括无调性在内的所有“技术手段”都属于可变的“风格”范畴，唯有那抽象的“形式”或“逻辑结构”才是永恒的；“形式”与听觉基础无关，而听觉基础是不存在的——只存在去逐渐适应“风格”的听觉习惯。勋柏格的这种观点在本世纪初并不显得特别孤单，宁可说，它体现了那时新兴的流行美学而非常时髦。早在 1920 年，斯特拉文斯基就同样指出过，在音乐理解中，只存在着对“手段”的理解，而无有它哉！他告诫说，“一种新的语言，一种新的表达手段”，“在没有变成公众的听觉习惯之前，”作曲家大可不必向公众做任何有关的解说，因为这时解说是完全徒劳的；作曲家必须等待，等到公众的听觉习惯了，再来

---

①② 载《世界出版物年鉴》，维也纳—莱比锡—纽约，1926。

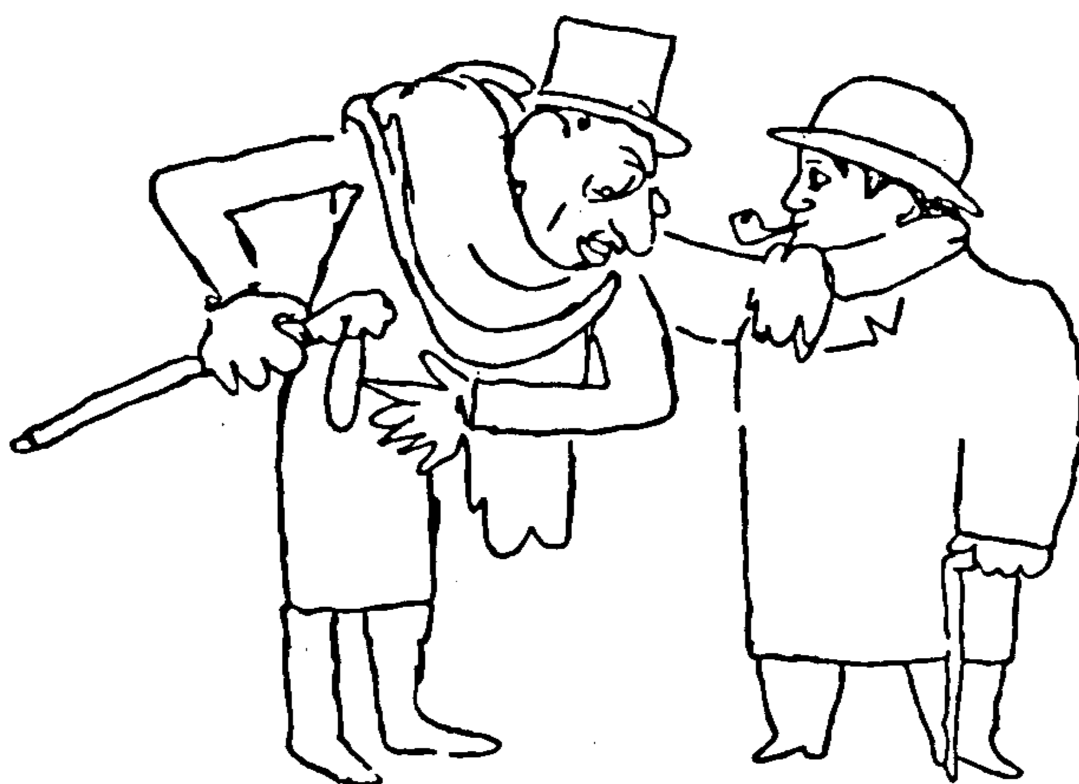
解说不迟，“前提是，耳朵已经准备好不带任何习惯和先入之见去倾听，唯此方为有效。”① 勋柏格和斯特拉文斯基的上述观点可以代表新音乐作曲家对自己的作品与大众的关系所持的态度，一些后来者对这种态度续有发挥（例如科普兰）。然而问题在，是否所有的理解问题都能归于听觉习惯？特别是对调性的肯定与否定的问题能不能与其它属于听觉习惯的问题等量齐观？要回答这个问题真是非同小可，因为对“无调性”的否定，几乎就等于否定了全部新音乐；“无调性”，它是新音乐的地基里的最深的基石，它是地基的地基。

与新音乐截然相反，本世纪蔓延全球的流行音乐得到了前所未有的听众数量。新音乐“强迫”听众接受自己，流行音乐则竭力“取悦”于大众。一方面，音乐从未达到过这样高度的纯粹和抽象而只好孤芳自赏；另一方面，音乐又从未陷入到今天这样大量的情感和官能中以至不能自拔。这后一方面，是指以摇滚乐为代表的“流行音乐”。

“流行音乐”（popular music）是娱乐音乐或通俗音乐的极端发展。“流行音乐”这个术语起源于本世纪60年代初。在严格的意义上，这个术语被用来特指60年代由英国的“披头士”（或译“甲壳虫”）乐

---

① 参见斯特拉文斯基：《书信摘要》，载施图肯施密特：《新音乐》，美因河畔法兰克福，1981，（附录）第386—387页。



图十二：毕加索与斯特拉文斯基
（J. Cocteau画）

队和“滚石”乐队掀起并至今不衰的“摇滚乐”浪潮所影响下的群众音乐。跟新音乐一样，流行音乐的现象也是复杂纷繁的。但是，流行音乐的主流跟新音乐相比，却截然地是另一个极端——极端的他律！萨尔钦格（H. Salzinger，笔名“约拿的超耳”，1937—　）：“摇滚乐当然不是致癌物。但它本身就是癌。”“人们一度相信，这种手段是一种药物。可是它不久却变成了癌。”① 溃烂了的癌！不断地糜烂扩散，不可救药，因为药反而成了癌。本来，摇滚乐的大规模兴起是中国文化大革命的影响所致。60 年代后期，由于中国文革的传染，欧美各国学生纷纷起来造资产阶级的反，摇滚乐由于其特有的强烈节奏和狂热渲泄的效果，成为学生们用来造反的主要手段。那时摇滚乐的主要社会功能是反对战争和揭露西方社会的虚伪、号召和召集人民起来推翻资产阶级统治，这是摇滚乐的主要歌词内容。但是关键并不在此，而在于摇滚乐的音乐形态本身或表演形态本身所具有的破坏性功能和集体麻醉功能。摇滚乐的这种形态特点是跟学生们造反的方式相适应的，这就是：无政府主义和打倒一切。学生们认为，凭着反理性、反社会和反文化，就能达到推翻现存国家的目标。与此同时，是吸毒和各种颓废行为通过造反者向整个社会

① C. Reichert 主编：《狂徒，匪帮，同伙——摇滚乐批评文选》，汉堡，1981，第 190 和 191 页。

蔓延。摇滚乐，作为学生领袖——他们往往同时就是摇滚乐的组织者和表演者——心目中拯救社会的一剂药方，似乎真的异化成了自己的对象——那象溃疡一般而又超过溃疡的癌了。

我们已经知道（见本书第二章），早期浪漫主义者看中了音乐作为“乐音游戏”的一面，即可以满足“自律”理想的一面，因而把音乐抬高到一切艺术门类之上而成为一种“超艺术”。但是也有相反将音乐等而下之的，这种情况比起将音乐奉为上宾的自律论来要早得多了。早在柏拉图，便由于音乐比别的艺术强得多的官能刺激性而欲将音乐家逐出“理想国”。而亚里士多德则是将音乐作为一种治疗来理解（见本书第一章）。把音乐当作一种特殊的药物、当作精神治疗的一种手段，汉斯力克在《论音乐美》中也有丰富的史料介绍。到了康德，这位近代自律论美学的奠基人，尽管肯定了无标题音乐，却并不苟同他的浪漫主义同代人，而是将艺术的头把交椅给了诗歌。这是因为，康德看到了音乐的另一面，即：“享乐多于修养”，他看到了巴洛克音乐在他那个时代的娱乐功能。康德提到作为“审美的艺术”的对立面“快感的艺术”，即为享乐服务而强调官能效果的艺术，例如那种“仅仅作为一种激起快感的音响来为快活的人们助兴”的“宴会音乐”。不是“鸣响的乐音游戏”，而是“鸣响的感觉”。在这种情况下，康德认为，“音乐将在

诸种艺术中居最低的位置”，他不无嘲讽地说：“但在那些同时也按照其快感性来评判的艺术中，音乐也许占最高位。”① 到了 20 世纪，音乐的“快感”方面得到了无与伦比的发展。

音乐在 20 世纪的“堕落”，是指它从过去的上层建筑领域“下降”到作为工业生产和商品经济的经济基础领域。音乐不再是上层建筑的现象，而是一种完全按照市场供求关系进行生产、销售和消费的商品现象。它必须完全根据顾客或消费者的市场需求进行批量的生产，而不再是个体的创作，即：它的生产是按照一种模式、一种时髦去大批地迎合市场的使用需求，而不再具有艺术家创作的独立品格，不再追求艺术创作的经典性和长久的生命力；因此，它的生产只能是一种相对的“短期行为”，以一次性的使用为目的——即使它也要求“耐用性”。于是它就只能以其表面效果的飞速变化去紧跟消费者那很快就会腻住而要求尝新的“味觉”。它是如此地严格遵守“顾客至上”的商业信条，如果顾客的趣味粗俗，它就必须粗俗；如果顾客缺少文化，它的歌词的语法也必须不通；如果顾客需要高强度的刺激，它的歌手就必定声嘶力竭到用咆哮来代替音乐……。跟商品一样，每当一个新的样式流行的时候，就意味着对旧的否定

① 以上参见康德：《判断力批判》，美因河畔法兰克福，1974，第 240、267、269 页。

（因为旧的已被用旧而没有用了），而不是保留。它的过时性和即时性，使它只有唱红的歌星，而缺乏经典的作品。使用价值代替了收藏价值。

早在30年代末，“新马克思主义”的代表人物阿多诺便已经注意到音乐艺术在晚期资本主义社会所发生的功能变化——从审美的功能向使用的功能转变，以及由此产生的音乐生产的商品化与产品形态的享乐性的正比关系：“音乐的功能转变触到了艺术与社会的根本关系。交换价值的原理越是使人丧失使用价值，交换价值本身就越是把自己裹扮成享乐的对象。”① 阿多诺在他1938年写于美国的论文《音乐拜物教与听觉的倒退》中指出，马克思在《资本论》所说的商品拜物教在音乐中变成了一种“音乐拜物教”；马克思所指出的：具有使用价值的人，在生产和消费中同时异化给了商品，而人却失去了自身，这种情况也同样发生在资本主义社会的音乐生产中，音乐成了一种特殊的商品，因此音乐成了一种“音乐拜物教，作为这种音乐的生产者和消费者，也把自身异化给了这种作为商品的音乐。是什么东西把人的使用价值异化给了这种音乐的使用价值和交换价值呢？阿多诺说，是享乐，享乐就是这种音乐的使用价值和交换价值。在音乐中，“从消费品的使用价值向

① 阿多诺：《音乐拜物教与听觉的倒退》，载《不谐和音》文集，格廷根，1956，第20页。

其交换价值的转移，是在一种总的状态内部实现的，在这种总的状态中，是独立于交换价值的享乐，起着翻转的决定作用。”① 也就是说，是商品的享乐性决定着交换价值。作为享乐性的使用价值越大，交换价值就越大；反过来说，交换价值越大，享乐的价值必须越大。因此，当音乐作为商品的时候，它势必把享乐性作为主要的目标。

对摇滚乐的分析和评价决不可仅仅以其歌词作为基础，甚至完全不能依赖其歌词。重点应当是在体现着享乐美学的音乐形态及其表演形态。随着 60 年代末 70 年代初学生运动的衰退，它的抗议和集会方式延留下来，独立地朝着极端方向发展。“朋克”(Punk)主宰了摇滚，那梳着印第安魁北克原始发型的“鸡冠发”被染成五颜六色，替代了长发的“披头士”。大量报道业已表明，性放纵与吸毒始终主宰着摇滚歌手们的私生活。一般来说，音乐家的私生活不应在他们在世时被窥探，但是批评家们普遍认为，摇滚歌手及其产品是个例外，因为在摇滚乐的音乐形态和表演形态里，充满了性的暗示和吸毒后的迷幻与疯狂。所以，“性、毒品和摇滚乐”(“Sex, Drugs and Rock‘n‘Roll”)的三位一体，成了西方流行音乐研究的一个重要课题。英国研究者加里·赫尔曼

① 阿多诺：《音乐拜物教与听觉的倒退》，载《不谐和音》文集，格廷根，1956，第 20 页。

(Gary Herman)用大量的调查证明，摇滚歌星用高强度的官感刺激来表现"没有原因、也没有目标的造反"。① 70 年代以后，"朋克"不仅继承了那三位一体，更借用现代化电气手段的"威力"——包括震耳欲聋的音响，轰击五脏六腑的节奏，迷离耀眼几使目盲的光束，来"释放其毁灭性的能量"，在朋克那里，摇滚乐是"毁灭和无聊"的双重载体。② 通过毁灭达到极乐！ 结论只能是："摇滚乐是跟感官知觉和使用消费的一种模式相适应的，在这种模式中，音乐是作为与肉体相关的官能体验，而不能理解为跟预定的意义结构有关的、类似语言的那种表现形式。"③ 当摇滚歌星歌唱"Love Me Do"的时候，其音乐形态和表演形态跟传统的、受语言概念约束而被升华的情感——而不是情绪——的爱情歌曲演唱方式相比，或多或少是不一样的，否则它就不是摇滚乐了。因此，对流行歌曲的把握，语言（歌词）决不是关键。流行歌曲不传达语言，而是"传达官能体验"。④

布莱希特认为，艺术中没有"享乐"是不可想象的，"享乐提供了形象的感性存在"；没有感性，就没

---

① 参见 G.赫尔曼：《摇滚乐，罪恶的渊薮》，伦敦，1982。

② 参见 H. Skai：《朋克——试论一种新的生活方式的艺术体现》，汉堡，1981。

③ P. Wicke：《摇滚乐——关于一种大众媒介的美学和社会学》，莱比锡，1987，第 106 页。

④ 同上。

有生命；没有享乐，就没有生活。[1] 感性就是生活，生活就是美。一种唯物主义的美学。但还不是辩证的。按照马克思主义的看法，艺术还不能直接等同于生活，必须提高和升华；其次，什么样的生活？感觉与审美，是一个二律背反，这是康德在鲍姆加通把美学建立在感性基础上之后，提出的一个重要原理：审美必须基于感觉，但是审美不是感觉；当感觉上升到审美之后，审美必须排斥感觉，否则审美过程便不能开始。20 世纪的音乐，从两个极端同时违背了传统的经典美学原理：一方面，新音乐从一开始就以脱离公共的感觉基础为己任，成为没有“经济基础”的“上层建筑”；另一方面，流行音乐从一开始就不准备跟那些物质贫乏而精神丰富的专业作曲家交朋友，而把自己建成一种特殊的“文化工业”，成为一种以出卖感觉的使用价值、以追求经济效益为主要目的的“商业活动”。流行音乐的工业化生产，使它远离了昔日作为上层建筑的艺术范畴。布莱希特曾说：“只有伟大的艺术和渺小的艺术，有益的艺术和有害的艺术，低级的艺术和高级的艺术——但是不存在美的艺术和丑的艺术。”[2] 20 世纪音乐的两极：比自律更自律，比他律更他律，属于布莱希特听说的哪一种呢？

---

① 布莱希特：《论政治与艺术》，美因河畔法兰克福，1971，第 136 页。

② 同上。

这是一个毫无感性的时代吗？这是一个人欲横流的时代吗？是资本的积累使精神与感性严重分离的吗？这是法兰克福批判哲学学派和阿多诺在其《新音乐的哲学》中所关心的主要问题。明显的事实是，以古代希腊为理想的早期资产阶级意识形态，非但没有达到这个理想，反而使社会的"听觉"倒退到更远的原始异化时代。资本的增殖，即物质文明的进步，反而使"听觉"所代表的精神文明倒退——进步与倒退呈因果关系：越进步、越倒退，两种文明的破裂越彻底。音乐的他律与自律在今天是彻底破裂了。怎么克服它呢？要不要克服它呢。

参考书目(限中文本)

1. 何乾三编:《西方哲学家、文学家、音乐家论音乐》,中国文联出版公司
2. [美]萨姆·摩根斯坦编:《作曲家论音乐》,人民音乐出版社
3. [奥]汉斯力克:《论音乐的美》,人民音乐出版社
4. [英]柯克:《音乐语言》,人民音乐出版社
5. [波]丽莎:《论音乐的特殊性》,上海文艺出版社
6. [德]卡尔·达尔豪斯:《音乐美学》,上海音乐出版社
7. 《李斯特论柏辽兹与舒曼》,人民音乐出版社
8. 叶纯之、蒋一民:《音乐美学导论》,北京大学出版社

后　记

1. 这本小书只涉及西方音乐美学的主要情况，并尝试采用“范式”(Paradigma)写作的方式。希望能以简明扼要的“范式”介绍，帮助读者了解音乐美学在西方至今发生过的主要问题，并通过这种了解，促使越来越多的人关心在我国还刚刚起步的音乐美学学科建设。

2. 篇幅所限，不能面面俱到，因此，材料的筛选、观点的取舍，难免染上个人的好恶。但对一些疑难问题，作者亦未敢贸然作出绝对定论，只是尽量客观地进行介绍和分析，起到导引作用即止。

3. 衷心希望读者和同行提出宝贵意见，指出不足乃至错误。书中引用的马恩著作，由于一时找不到中文版，只好根据原文自译，若有不准确之处，盖由作者本人负责。

4. 衷心感谢我在北京大学的同窗章启群和老师李醒尘先生的热情举荐，以及上海音乐学院的前辈贺绿汀院长及夫人姜瑞芝先生、焦杰先生、万里先生始终一贯的支持。还要感谢我的导师 R. Wiesend 教授和 S. Döhring 教授，是他们同意我中断了博士论文的准备工作来全力以赴赶写这本小书。最后，我要感谢叶秀山先生，这本小册子本该由他来完成的

——当我应约前往他那间写作小屋初次谒见时，他那丰富的音乐知识把我原以“内行”自居的心理一扫而尽，但愿我没有辜负他的期望于万一！在感谢之余，我也要挂上一笔对妻子的抱歉，是她在我身边承担了全部家务，使我在这时间贵如金、琐事多如毛的国外，能够尽快地完成任务。

作　者

1989年11月3日

于联邦德国拜罗伊特大学

精神科学系音乐学教研室